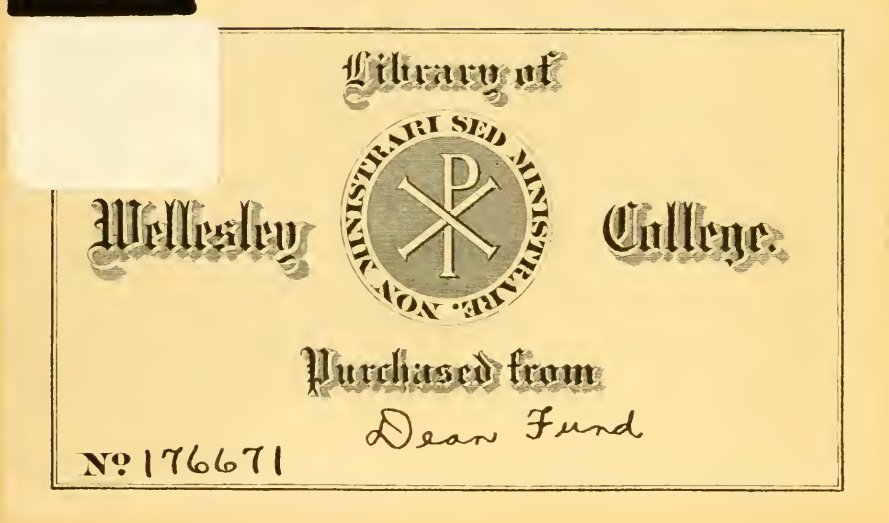

HUGO BOTSTIBER
Geschichte der
OUVERTÜRE



Date Due

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |





# Kleine Handbücher

der

# Musikgeschichte nach Gattungen

Herausgegeben

von

**Hermann Kretzschmar**

---

Band IX

## Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen

von

**Hugo Botstiber**



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1913

# Geschichte

der

# Ouvertüre

## und der freien Orchesterformen

von

**Hugo Botstiber**

Hierzu als Beilagen:
Ouvertüren des 16., 17., u. 18. Jahrhunderts in Partitur.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1913

Meiner Frau zugeeignet.



# Vorwort.

In dem vorliegenden Buche wird die historische Entwicklung einer musikalischen Formengattung dargelegt, die bisher noch nie Gegenstand einer zusammenfassenden Behandlung war; einige Spezialarbeiten haben sich zwar mit dem einen oder anderen Entwicklungsstadium der Ouvertüre, dem Schaffen eines bestimmten Tonsetzers auf diesem Felde kompositorischer Tätigkeit beschäftigt, aber der Zusammenhang der einzelnen Epochen, das Gesamtbild des Werdeganges der Form ist bis jetzt noch nicht festgelegt worden und wird hier zum ersten Male in seinen Grundzügen entworfen. Der bei einem Handbuche notwendigerweise beschränkte Umfang verlangte eine möglichst knappe Behandlung des reichen Stoffes, weswegen jedes allzulange Verweilen bei einem bestimmten Zeitabschnitte, jede eingehendere Betrachtung der einzelnen Werke, — so verlockend dies manchmal auch war — vermieden werden mußte; dagegen waren gelegentliche Grenzüberschreitungen von dem rein historischen Gebiete auf das ästhetisch-psychologische durch das Wesen der hier behandelten Formengattung bedingt.

Wesentliche Förderung erfuhr meine Arbeit seitens des Herrn Geheimrates Professor Dr. Hermann Kretzschmar, der durch mannigfache Hinweise und Winke viel zur Klärung meiner Ansichten und zur Abrundung der stofflichen Gestaltung beitrug; weiters bewiesen mir freundliches Entgegenkommen bei Beschaffung des Quellenmaterials die Herren Dr. Eusebius Mandyzewski, Archivar der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Dr. Ferdinand Scherber, Vorstand der Musikaliensammlung an der k. k. Hofbibliothek zu Wien, Dr. Alfred Heuß und Dr. Arnold Schering in Leipzig, Dr. Jules Ecorcheville in Paris und Dr. Charles Maclean in London, sowie die Bibliotheksvorstehungen des Conservatoire nationale in Paris und des British Museum in London. Ihnen allen hiermit öffentlich bestens zu danken ist mir angenehme Pflicht.

Wien, im Oktober 1912.

Dr. Hugo Botstiber.

# Inhaltsverzeichnis.

# Einleitung.

## Über das Wesen der Ouvertüre.

Unter allen Instrumentalformen ist die Ouvertüre vielleicht die bekannteste und verbreitetste; ist sie doch von den klassischen Formen der Tonkunst oft die einzige, die dem Namen nach und durch einzelne — wenn auch manchmal recht armselige — Repräsentanten dem Laien bekannt ist.

Losgelöst von ihrer ursprünglichen Bestimmung, bloß als Einleitung zu einem größeren, sei es dramatischen oder konzertanten, Werke zu dienen, hat sie neben der Sinfonie den Konzertsaal erobert; zuletzt ist die Erinnerung an ihre Herkunft so geschwunden, daß sie sich zum selbständigen musikalischen Gebilde, der Konzertouvertüre, entwickelte, welcher dann in unseren Tagen andere, freiere Formen: die sinfonische Dichtung, sinfonische Phantasie u. a. entsprangen.

Zu dieser großen Entwicklungsfähigkeit und Verbreitung verhalf der Ouvertüre neben ihrem Ursprunge vom musikalischen Drama her, welches von seinen ersten Anfängen an bis auf unsere Zeit im Vordergrunde des Interesses aller musikalischen Kreise steht, die in den einzelnen Epochen immer erstrebte und meist erreichte Möglichkeit, in einer ziemlich knappen Form die allerverschiedensten Stimmungen zum Ausdrucke zu bringen und zwar vielfach nicht bloß einen das ganze Stück durchziehenden Stimmungsgehalt, sondern auch Stimmungskontraste. Diese Vielseitigkeit zusammen mit der stets beabsichtigten Gemeinverständlichkeit und Popularität der Form haben wohl viel dazu beigetragen, daß zahlreiche Meister der Tonkunst der Ouvertürenkomposition ihr Hauptaugenmerk zuwandten und darin oft ihr Bestes gaben.

Um die Wurzeln der Ouvertüre aufzuspüren, muß man bei ihr als einer Instrumentalform den Anfängen der Instrumental-Musik überhaupt nachgehen; andererseits ist selbstverständlich ihre Geschichte mit der der dramatischen Musik eng verknüpft. Das Bestreben, alle oder möglichst viele musikalische Formen

sich dienstbar zu machen, welches die Oper bald nach ihren ersten Anfängen zeigte, brachte es mit sich, daß man ihr, nachdem die ersten Versuche zur Schaffung eines musikalischen Dramas geglückt waren, auch rein instrumentale Stücke einfügte; insbesondere schien dies am Platze dort, wo der Gang der Handlung hierdurch noch nicht unterbrochen wurde, nämlich zu Beginn oder, besser gesagt: vor Beginn der Oper. In den allerersten Anfängen des musikalischen Dramas finden wir ein Einleitungsstück, welches organisch an das große Musikdrama angegliedert ist, noch nicht. Vom rein dramatischen Standpunkte aus ist dies auch vollkommen berechtigt, denn die Ouvertüre an und für sich ist eigentlich kein dramatisches Requisit. Nur das, was auf der Bühne vorgeht, die Handlung ist es, die auf den Zuhörer wirken soll, die in ihm Gedanken und Stimmungen auszulösen berufen erscheint. Die Ouvertüre will, wenn sie im modernen Sinne Programm-Ouvertüre ist, stimmunggebend sein, ja sogar Vorgänge schildern. Dies entspricht aber keineswegs dem Wesen des Dramas, denn die Stimmung und die Anschaulichkeit muß von den Vorgängen auf der Bühne kommen; daher muß man sagen, daß die Ouvertüre eigentlich etwas dem musikalischen Drama Aufgepfropftes, nicht aus ihm organisch Hervorgegangenes ist. Woher das Bedürfnis kam, dem musikalischen Drama eine derartige instrumentale Einleitung zu geben, ist leicht zu erklären: man wollte den Zuhörer aus der Alltagsstimmung heraus in eine gewisse festliche Gehobenheit versetzen, man wollte ihn gewissermaßen würdig vorbereiten, die Ereignisse auf der Bühne in geeigneter Weise auf sich wirken zu lassen. Die Rolle, die der Chor im antiken Drama innehatte, ist in der Oper, besonders in unseren Tagen, dem Orchester zugefallen. Das Orchester erfüllt also gewissermaßen die Aufgabe, die Schiller — nach Nietzsches[1] nicht ganz zutreffender Interpretation — in der Vorrede zur Braut von Messina dem Chor zuwies, indem er ihn »als eine lebendige Mauer betrachtete, die die Tragödie um sich herum zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren«. Das Orchester wieder, welches im Musikdrama gewöhnlich das erste Wort spricht, tut dies vermittelst der Ouvertüre, deren Klänge den Zuhörer sogleich in eine andere Welt versetzen und ihn für das eigentliche Werk aufnahmsfähig zu machen suchen. Die Bestimmung, den Zuhörer auf das Kom-

[1] »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.«

mende vorzubereiten, hatte ursprünglich die Ouvertüre nicht allein, sondern zusammen mit einem längeren, meist dialogisch behandelten Prolog. In diesem traten allegorische Wesen auf, welche die Handlung und Schlußmoral des ganzen Stückes erklärten, auch oft auf das festliche Ereignis, das die Entstehung oder Aufführung des Stückes veranlaßte, hinwiesen. Später fiel der gesungene oder rezitierte Teil des Prologs weg, und die bloße Instrumentaleinleitung blieb übrig.

Es ist nun leicht begreiflich, daß die Ouvertüre anfing — zuerst als Bestandteil des Prologs, später allein — Vorbereiterin der Bühnenvorgänge zu werden und gewisse innere und äußere Beziehungen zum Musikdrama aufzuweisen, mit einem Wort, daß sie Programm-Musik wurde. Diese programmatische Eigenschaft der Ouvertüre zeigt sich bald nach Entwicklung der Oper, wenn auch nicht in ihren frühesten Anfängen. Nicht erst Gluck ist, wie früher oft angenommen wurde, die Schöpfung der Programm-Ouvertüre zuzuschreiben; schon lange vor ihm in der venetianischen Oper des 17. Jahrhunderts war sie bekannt, wie aus zahlreichen Beispielen leicht zu beweisen ist. Nur ist der Ausdruck Programm-Ouvertüre nicht in dem strengen Sinne einer auf einem bestimmten Programme aufgebauten Musik zu nehmen, sondern bezeichnet überhaupt das Vorhandensein einer gewissen erkennbaren Beziehung zwischen instrumentaler Einleitung und Oper. Diese Beziehungen selbst können verschiedener Art sein; sie können rein äußerliche sein, in der bloßen Vorausnahme musikalischer Motive oder Themen aus der Oper in der Ouvertüre bestehen; dann können sie außerdem oder allein innerlicher Art sein, d. h. eine verstandesmäßige Beziehung zum Drama herstellen; oder sie können drittens in einer Vereinigung beider Arten bestehen. Die erste Art führt in ihrer letzten Konsequenz zur sogenannten Potpourri-Ouvertüre, die wahllos Themen aus der Oper entweder mit oder ohne Beibehaltung einer bestimmten Form möglichst gefällig aneinanderreiht. Die zweite und dritte Möglichkeit — innere Beziehungen zwischen Ouvertüre und Drama herzustellen, sei es mit oder ohne motivischen Anschluß — kann sich in der mannigfachsten Weise äußern und hat die Musiker und Musikschriftsteller seit langem beschäftigt. Namentlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind Untersuchungen über das inhaltliche Moment in den Ouvertüren häufig[1].

---

[1] Man vergleiche hierzu auch das später im V. Kapitel über Gluck Gesagte.

Ihren Kulminationspunkt erreichte diese Bewegung in Gluck, der nicht bloß literarisch und theoretisch für die Programm-Ouvertüre eintrat, sondern auch praktisch die Probe auf das Exempel machte. Seitdem ist der geforderte Zusammenhang zwischen Ouvertüre und Drama zu einem Axiom geworden, und es handelt sich nur mehr darum, wie dieser Zusammenhang herzustellen ist und wie er zum Ausdrucke zu kommen habe.

De la Cepede in seinem fesselnden Buche »Le Poetique de la Musique« (Paris 1785) hat sich mit dieser Frage eingehend beschäftigt und stellt vier Arten der Programm-Ouvertüren fest: Die erste Art besteht darin, daß der Komponist in der Ouvertüre ein abgekürztes Bild des ganzen Dramas gibt. Bei der zweiten Art versucht er den Zuhörer auf die hauptsächlichste Stimmung des Stückes vorzubereiten. Die dritte Art wird bloß trachten, den Zuhörer auf die hauptsächlichsten Ereignisse vorzubereiten, welche sich am Anfange des Stückes abspielen. Viertens endlich kann der Tonsetzer überhaupt nur jene Ereignisse schildern, welche der ganzen Handlung vorausgehen. Diese wirklich geistvolle Einteilung, die allerdings nicht erschöpfend ist und mehrere Unterabteilungen zuläßt, kann man ganz gut noch für unsere Zeit gelten lassen. Wir müssen in unseren Tagen allerdings hauptsächlich den durch Richard Wagner und zwar ebenso den durch seine Werke wie den durch seine Schriften geschaffenen Zustand berücksichtigen. Unter Wagners Schriften ist speziell der Aufsatz »Über die Ouvertüre« aus dem Jahre 1841 wichtig. Der Kernpunkt der darin niedergelegten Ansichten ist etwa die folgende Stelle:

»Die höchste Aufgabe bestünde bei dieser Auffassung der Ouvertüre demnach darin, daß mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik die charakteristische Idee des Dramas wiedergegeben und zu einem Abschluß geführt würde, welcher der Lösung der Aufgabe des szenischen Spieles vorahnungsvoll entspräche. Hierfür wird der Tonsetzer sehr glücklich verfahren, wenn er den charakteristischen Motiven seiner Ouvertüre selbst gewisse melismische oder rhythmische Züge, welche in der dramatischen Handlung selbst von Bedeutung werden, einwebt; diese Bedeutung dürfte für die Handlung selbst aber darauf beruhen, daß sie hier nicht zufällig eingestreut seien, sondern mit entscheidender Wichtigkeit einträten und gewissermaßen als Merkmale zur Orientierung auf einem spezifischen Terrain menschlicher Handlungen schon der Ouvertüre ein individuelles Gepräge verleihen. Natürlich müssen diese Züge an sich rein

musikalischer Natur sein, daher solche, welche aus der Klangwelt beziehungsvoll sich in das menschliche Leben erstrecken, wofür ich als vortreffliche Beispiele die Posaunenstöße der Priester in der ‚Zauberflöte', das Trompetensignal in ‚Leonore' und den Ruf des Zauberhornes in ‚Oberon' anführe. Diese in der Ouvertüre bereits verwendeten musikalischen Motive aus der Oper dienen hier, an der entscheidenden Stelle angewendet, als wirkliche Berührungspunkte der dramatischen mit der musikalischen Bewegung und vermitteln somit eine glückliche Individualisierung des Tonstückes, welches immerhin doch berechnet ist, einem besonderen dramatischen Sujet als Stimmung gebende Einleitung vorauszugehen.« Hier möchte ich mich nur gegen die irreführende Anwendung des Wortes »Idee«, das Wagner im Sinne des Sprachgebrauches und nicht im philosophischen angewendet hat, wenden. Die Wiedergabe einer »Idee« durch die Musik ist unmöglich; möglich ist nur die Hervorbringung gewisser Erregungszustände und hierdurch die Auslösung von Stimmungen, die Erwirkung gewisser Vorstellungen auf dem Wege der Ideenassoziation und die tonmalerische Schilderung einzelner Vorgänge. Daß die Anwendung des Wortes »Idee« in diesem Zusammenhang wirklich irreführend sein kann, beweist die von Mennicke[1] aufgestellte Behauptung, daß die Leonoren-Ouvertüre vom Jahre 1806 »der erste ideale symphonische Opernprolog« sei, und daß sie »die Idee des Dramas in prägnantester Weise wiedergibt«. Die charakteristische Idee des »Fidelio« ist der Sieg der Gattenliebe. Daß diese Idee durch die Ouvertüre in prägnantester Weise wiedergegeben sei, dies zu beweisen wird schwer fallen; auch der musikalisch-motivische Zusammenhang zwischen Oper und Ouvertüre gibt keinen Anhaltspunkt dafür. Gewisse Stimmungs-Höhenpunkte des Dramas finden sich aber in der Ouvertüre wieder, ja hier womöglich noch schärfer ausgeprägt als dort.

Es fehlt und fehlte natürlich auch trotz Gluck nicht an Stimmen, welche der Programm-Ouvertüre die Existenzberechtigung absprechen. So läßt Johann Baptist Schaul in seinen »Briefen über den Geschmack in der Musik« (Karlsruhe 1809) die beiden dialogführenden Personen sich also vernehmen:

»*B*: Die vorangehende Symphonie in der Ouvertüre hat auch den Endzweck, daß sie nicht nur die Aufmerksamkeit der Zuhörer erweckt, sondern daß sie, wie in einem kurzen Inhalte,

[1] »Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker«, Leipzig 1906.

die Natur des im Drama herrschenden Affekts darstellt; sie kann also nicht immer mit einem rauschenden Allegro anfangen.

*A*: Ein solcher musikalischer Auszug oder kurzer Inbegriff kann fast unmöglich ausgeführt werden; da die verschiedenen, oft einander entgegenstehenden Empfindungen, die im Ganzen eines Drama herrschen, einander zerstören, auch in dem kurzen Zeitraum, der zur Ouvertüre gebraucht wird, nicht ausgedrückt werden können.«

Viel bestechender klingt, was Mennicke[1] gegen die Programm-Ouvertüre vorbringt:

»Die ganze Frage verliert an prinzipieller Bedeutung, wenn man bedenkt, daß eine Programm-Ouvertüre, welche subjektive Momente oder Geschehnisse der kommenden Handlung vorausnehmend skizziert, erst dann gewürdigt werden kann, wenn die Bekanntschaft mit der szenischen Handlung vorausgegangen ist; die Forderung des Komponisten, das Textbuch vor der Aufführung zu studieren, ist unbillig; wenn wir heutzutage aus praktischen Gründen gezwungen sind, vor der Aufführung Textbuch (und zuweilen Klavierauszug) zu studieren, so vergessen Dichter wie Komponist, daß mit der Aufbietung dieses großen, schwerfälligen Apparates ein schwerer künstlerischer Nachteil verbunden ist, auf welchen näher einzugehen hier nicht der Platz ist.«

Auf diese Behauptung wäre folgendes einzuwenden: Beim dramatischen Komponisten muß jedes Thema, jedes Motiv der Oper aus einer gewissen Stimmung entspringen; hierüber hat sich Wagner in seiner Begründung des Leitmotivs in klarster Weise ausgesprochen. Das Thema oder Motiv wird daher die Aufgabe und — wenn es von einem Meister stammt — auch die Wirkung haben, im Hörer denselben Gefühlsinhalt auszulösen, dem es seine Entstehung verdankt. Wenn in der Ouvertüre musikalische Elemente vorkommen, die im Drama selbst die prägnanten Stellen markieren, so werden schon vorher jene Erregungszustände, jene Stimmungen vorbereitet, welche die Höhepunkte des Dramas beherrschen; erscheint das Motiv oder Thema dann im Drama selbst, so wird die Stimmung, die dem Komponisten vorschwebte und im Zuhörer während der Ouvertüre noch unter der Schwelle des Bewußtseins war, sofort klar und bewußt zutage treten.

Als Beitrag zu dieser Frage und zur Charakterisierung der Ouvertüre überhaupt möchte ich noch jene Worte anführen, die Sören Kierkegaard, der dänische Schriftsteller und Philosoph,

[1] Siehe Fußnote vorhergehende Seite.

niedergeschrieben hat[1], und die — obwohl von einem Nicht-Musiker stammend — doch zum Besten gehören, was über die Ouvertüre gesagt wurde: »Schon der Umstand, daß eine Oper auch eine Ouvertüre erfordert, zeigt das Übermaß des Lyrischen, und daß die beabsichtigte Wirkung die ist, eine Stimmung hervorzurufen, etwas, worauf ein Drama sich nicht einlassen kann, weil da alles durchsichtig sein muß. Es ist daher ganz in der Ordnung, daß die Ouvertüre zuletzt komponiert wird, damit der Künstler selbst von der Musik recht und völlig durchdrungen sein kann. Die Ouvertüre läßt uns daher in der Regel einen tiefen Blick in des Komponisten Inneres tun, und wie er innerlich zu seiner eigenen Musik steht. Ist es ihm nicht gelungen, das Zentrale derselben zu ergreifen, steht er nicht im tiefsten Rapport mit der Grundstimmung der Oper, so wird sich das unverkennbar in der Ouvertüre verraten; sie wird alsdann ein von loser Ideenassoziation durchzogenes Aggregat einzelner Akkorde, aber keine Totalität, welche, wie sie eigentlich sollte, die tiefsten Aufschlüsse über den Inhalt der Musik enthält. Die Anlage einer solchen verfehlten Ouvertüre pflegt denn auch ganz willkürlich zu sein; sie kann so lang oder so kurz ausfallen, wie sie will, und das zusammenhaltende und kontinuierliche Element kann, soferne es weiter nichts als eine Ideenassoziation ist, nach Belieben ausgesponnen werden. Daher ist die Ouvertüre für Komponisten zweiten und dritten Ranges eine gefährliche Versuchung; sie werden leicht verführt, ein Plagiat an sich selbst zu begehen und aus der eigenen Tasche zu stehlen, was immer sehr störend wirkt. Während es aber klar ist, daß die Ouvertüre nicht dasselbe bringen darf wie die Oper, so darf sie natürlich auch nicht einen absolut andersartigen Inhalt haben. Sie muß dasselbe enthalten wie die Oper, nur in anderer Weise; sie muß es in zentraler Fassung geben und den Zuhörer mit der ganzen Macht des Zentralen ergreifen.«

Durch all das Gesagte ist wohl zur Genüge dargetan, daß es bei der Ouvertüre mehr als bei irgendeiner anderen Instrumentalform notwendig ist, in jeder Epoche und bei jedem einzelnen Komponisten auch seine Stellung zur Frage des Programms, des inhaltlichen Vorwurfs, zu präzisieren; denn die Geschichte der Ouvertüre ist vielleicht der wichtigste Ausschnitt aus der Geschichte der Programm-Musik.

---

[1] Sören Kierkegaard, »Entweder — Oder. Ein Lebensfragment«, übersetzt von O. Gleiss. Dresden und Leipzig, 3. Aufl.

Von noch größerer Wichtigkeit für unsere Untersuchung ist es jedoch, zu verfolgen, welchen Wandlungen die Ouvertüre nach der formalen Seite hin unterworfen war, und wie sich die Komponisten jeweils rein-musikalisch mit ihrer Aufgabe abfanden. Wenn wir heutzutage von Ouvertürenform sprechen, so verstehen wir darunter jene der klassischen Ouvertüre, also jenen Typus, der so ziemlich der klassischen Sinfonie- oder Sonatenform gleicht. Stellen wir demnach die Epoche der glänzendsten Repräsentanten dieser Form, die Zeit der Klassiker und Romantiker, in den Mittelpunkt unserer Betrachtung, so ergibt sich die im folgenden gewählte Einteilung von selbst: Der I. Abschnitt umfaßt die gewiß in vieler Hinsicht höchst beachtenswerte Zeit vor der Herrschaft der Sonatenform, der II. Abschnitt diese letztere selbst, der III. Abschnitt die Zeit, da versucht wurde und wird, sich von der Herrschaft der Sonatenform zu befreien. Ebenso wie die I. Periode, die ihrerseits ganz selbständige und markante Formentypen hervorbrachte, schon die Keime der Sonatenform in sich barg, ja die letztere eigentlich aus sich gebar, ebenso ist im III. Abschnitt, der die Musik der Gegenwart umfaßt, die Sonatenform noch nicht verdrängt, und Spuren von ihr sind in den scheinbar fessellosesten modernen Kompositionen zu erkennen. Unbewußt schlummern eben in jedem Musiker die musikalischen Gesetze des formalen Baues ebenso wie der Harmonik und Rhythmik; denn die musikalischen Formen sind nicht spontane Gebilde einzelner Meister, sondern das gewordene Produkt einer jahrhundertelangen Entwicklung.

# I. Abschnitt.

## Die Zeit vor der klassischen Ouvertüren-(Sonaten-)Form.

### I. Kapitel.

#### Die Anfänge der Instrumental- und dramatischen Musik.

Die Wurzeln der Ouvertüre, worunter wir allgemein ein instrumentales Eröffnungsstück verstehen, reichen selbstverständlich vor die Zeit zurück, da das musikalische Drama — die Oper — entstand. Schon vor diesem Zeitraum hat es Instrumentalvorspiele sowohl bei dramatischen als auch bei konzertanten Aufführungen, bei letzteren namentlich in der Kirche, gegeben. Im antiken Theater scheint die Eröffnung durch ein Instrumentalstück allerdings nicht in Übung gewesen zu sein; hier vertrat der Chor großenteils die Stelle des heutigen Orchesters, und der Beginn des Schauspiels wurde durch das Auftreten des Chores markiert. Diesem letzteren fiel ja auch die Aufgabe zu, durch die eröffnenden Chorgesänge die nötige Stimmung im Zuhörer wachzurufen. Im antiken Theater fehlte auch ein rein äußerliches Moment, das vielleicht zur Entstehung, mindestens aber zur Entwicklung der Ouvertüre sehr viel beigetragen hat: das Aufziehen des Vorhanges. Die größere Rolle, welche die Instrumentalmusik im Mittelalter spielte, hat ihr auch einen stärkeren Anteil an der dramatischen Kunst gesichert, und in der Neuzeit hat dieser Anteil immer mehr und mehr zugenommen, bis er heutzutage den des vokalen Teils bei weitem überwiegt. Dieses Hervortreten der Instrumentalmusik zeigt sich sofort bei den frühesten musikdramatischen Versuchen. Bei den prächtigen weltlichen Schaustellungen des Mittelalters, den ritterlichen Aufzügen, welche die Festlichkeiten der Höfe bildeten, mußte schon aus akustischen Gründen, da sie im Freien oder in sehr großen Räumen stattfanden, den Instrumenten eine hervorragendere musikalische Betätigung zufallen; aber auch in den geistlichen Schauspielen, den verschiedenen Weihnachts- und Oster-

spielen, die unter dem Namen Mysterien, Miracles usw. aufgeführt werden, spielte der instrumentale Teil neben dem vokalen eine bedeutende Rolle.

Mit dem Beginne der Neuzeit, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, kommt in die prunkvollen Feste der Fürstenhöfe ein gewisses System: der Schaulust wird ein moralisches Mäntelchen umgehängt. Durch eine — meist sehr lose gefügte — Fabel werden die ballettartigen Aufzüge zusammengehalten, durch eingefügte Chöre und Instrumentalstücke erweitert und künstlerisch verbrämt. Überall finden solche halbdramatische Aufführungen statt, glänzende Schaustellungen alles dessen, was ein Fürstenhof an Reichtum und Luxus zu bieten vermochte, und mehr der Entfaltung äußerer Pracht als künstlerischer Ziele wegen veranstaltet. In Italien finden wir sie unter dem Namen »*feste*«, in Frankreich als »*ballets*«, in England als »*masques*«, spärlicher, daher noch unter keiner speziellen Bezeichnung in Deutschland[1].

Das klassische Land für die ersten musikdramatischen Versuche ist natürlich Italien. Wir hören, daß speziell in Ferrara solche Feste stattfanden, dann auch in Mailand und Venedig. Neben den eigentlichen Festspielen gewinnen die sogenannten »*Intermedii*« oder »*Intermezzi*« an Bedeutung; das sind musikalische Einlagen, die in die Schaustellungen eingeflochten werden, meist Chorstücke, die aber dann durch Einfügen von Instrumentalstücken erweitert werden, bis sie zum Schluß recht ansehnliche selbständige Gebilde halb dramatischen, halb konzertierenden Charakters werden. Alle diese opernhaften Erstlingsversuche, die »*feste*«, »*masques*«, »*ballets*« und die »*Intermezzi*« sind reichlich gespickt mit Instrumentalstücken, und es ist anzunehmen, daß die meisten auch mit irgendeinem Instrumentalvorspiel eröffnet wurden. Eine Andeutung findet sich nur im Textbuch zum »Ballet comique de la reine«, jener prunkvollen Aufführung, die Katharina von Medici im Jahre 1581 anläßlich der Vermählung des Herzogs von Joyeuse mit Mlle de Vaudemont veranstaltete, und für welche Baltasarini (genannt Beaujoyeux) die Musik schrieb[2]. Im Textbuch heißt es von der

[1] Vgl. hierüber die lesenswerten, sehr interessant zusammengestellten Angaben über die Vorgeschichte der Oper in H. Leichtentritts Neu-Ausgabe des IV. Bandes von Ambros' Musikgeschichte.

[2] Vgl. hierzu Ludovic Celler »Les origines de l'opéra et le ballet de la reine (1581). Étude sur les danses, la musique, les orchestres . . . au XVI. siecle.« Paris 1868; und Ambros, Musikgeschichte, IV. Bd., herausgegeben von Leichtentritt, S. 280.

ersten Szene: »*Le silence ayant été imposé, ou ouit aussitot derriere le chateau une note de hautbois, cornets*[1], *saqueboutttes et autres instruments de musique.*« Diese Musik hinter der Szene entsprach der Ouvertüre. Leider ist sie in der noch erhaltenen Partitur des Werkes nicht notiert.

Wenn wir auch im übrigen über das Vorkommen und die Form dieser Vorspiele nichts Genaues wissen und sie nicht als die Regel voraussetzen können, dürfen wir doch annehmen, daß mindestens Trompetenstöße, vielleicht zu Fanfaren oder Intraden ausgedehnt, den Beginn des Spieles verkündet haben. Leichtentritt bemerkt sehr richtig: »gerade diese Trompetensignale gehören zu den ältesten Erbstücken der dramatischen Musik«. Wie kein anderes Mittel waren diese Trompetenstöße geeignet, die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu erwecken. Wir erfahren beispielsweise, daß im Shakespeareschen Theater[2] vor dem Aufziehen des Vorhanges drei Trompetenstöße (*flourishes*) ertönten[3], um den Beginn der Vorstellung anzuzeigen.

Auch in den anderen musik-dramatischen Frühwerken, selbst jenen, die durch Verbindung mit der vokalen Kammermusik einen ernsteren Hintergrund erhielten und textlich wie musikalisch auf höherer Stufe stehen als die Ballette, hält man es nicht für notwendig, die Instrumentalvorspiele, deren es sicher damals welche gegeben haben muß, zu notieren. Das gilt auch für die geistlichen und halbgeistlichen, nicht gerade dramatischen aber dialogisierenden Werke, welche man als die Erstlinge des Oratoriums betrachten kann. Das früheste Beispiel eines instrumentalen Einleitungsstückes, das ich gefunden habe, ist eine Sinfonia zu dem Dialogo musicale »*Giudizio d'amore*« von Baldassare Donati aus dem Jahre 1599[4]. Das ziemlich kurze Stück[5] hat keine ausgeprägte Form; doch kommt darin schon jenes stilistische Prinzip, das später von großer Bedeutung wurde, zur Geltung: das der Gegenüberstellung von langsamem und raschem Zeitmaße. Die Be-

[1] Celler sagt hierzu erklärend: »hautbois, cors et trombons«. Das ist falsch, denn cornets bedeutet Zinken, nicht Hörner.

[2] Nathan Drake: »Shakespeare and his time«, Paris 1843.

[3] Folgende ethymologische Bemerkung dürfte zur Unterstützung der Behauptung Leichtentritts dienen: flourish = Tusch = Toccata (toucher = toccare). Monteverdis Toccata zum »Orfeo«, die erste Ouvertüre, die wir besitzen, ist tatsächlich nur eine derartige Fanfare (d. h. in der ersten Hälfte, die zweite Hälfte ist das Ritornell).

[4] Part. Ms. in der Sammlung von Simon Molitor, »Materialien zu einer Geschichte der Musik«, Wien, Hofbibl.

[5] Siehe Musikbeilagen Nr. 1.

schleunigung des Zeitmaßes wird nicht durch eine Tempobezeichnung vorgeschrieben, sondern durch Verkleinerung der Notenwerte bewirkt. Auch die Baß-Sequenzen, die für Monteverdis Sinfonien so charakteristisch sind, kann man hier schon antreffen. In anderen solcher »Dialogi musicali« finden sich auch selbständige Instrumentalstücke in die Handlung (wenn man diesen Ausdruck hier anwenden darf) eingestreut[1].

Instrumentaleinleitungen gab es aber nicht bloß bei dramatischen Werken, sondern auch in der Kirchenmusik. Wir müssen da streng unterscheiden zwischen Instrumentalstücken, die in der Kirche, wenn auch vor einem größeren Vokalwerk, gespielt werden, aber ganz selbständig sind, und jenen, die mit einem darauffolgenden vokalen Stücke organisch verbunden waren. Für die ersteren kommt früh der Name »Sonata« oder »Canzon da sonar« auf, für die letzteren die Bezeichnungen »Intrada«, »Symphonia« oder »Ritornello«. Die ersteren leiten ihren Ursprung — wie der Name »Canzon da sonar« (im Gegensatz zu »Canzon da cantar«) sagt — gleichfalls von der Gesangsmusik her; es waren anfänglich Übertragungen von Gesängen auf Instrumente, das zeigt auch die Beibehaltung des für die französischen Chansons charakteristischen Rhythmus 𝅗𝅥 ♩ ♩, der später nicht mehr so nachdrücklich hervorgehoben wird. Diese »Canzon da sonar« oder »Sonata« ist für die Entwicklung der gesamten Instrumentalmusik von großer Bedeutung geworden, aber erst dadurch, daß zwischen ihr und der zweiten Art — den reinen Einleitungsstücken — eine wechselweise Durchdringung von Stilelementen eintritt. Die Form dieser anderen, bloß einleitenden Instrumentalsätze ist meistens die der Pavane; diese, vielleicht zuerst Padovana benannt, war ein Tanz von feierlichem, ernstem Charakter in zweiteiligem Takt, der im 16. und 17. Jahrhundert schon nicht mehr zum Tanzen, sondern gleich der Polonäse in unserer Zeit nur für feierliche Ein- und Aufzüge gespielt wurde. Gewöhnlich wurde der Pavane eine Gagliarde, ein rascher, bewegter Tanz in dreiteiligem Takt gegenübergestellt, d. h. angehängt. In dieser Zusammenstellung, welche sich gleichzeitig als die erste Aneinanderreihung von Tänzen, also Ursprung der Suite darstellt, liegt ein wichtiges ästhetisches Prinzip, welches für die Tonkunst ein grundlegendes wurde, verborgen: das Prinzip des Gegensatzes. Und zwar sind es zweierlei Gegensätze, die zu konstatieren sind: einerseits der Kontrast zwischen langsamer

[1] Vgl. A. Schering, »Geschichte des Oratoriums«, S. 66.

und rascher Bewegung, andererseits der Wechsel zwischen zwei- und dreiteiligem Rhythmus.

Von Prätorius[1] erfahren wir, daß diese Zweiteilung sich auch in den Einleitungen zu kirchlichen Chorkompositionen findet; die Pavane heißt dort »Sinfonia«, die Gagliarde »Ritornell«.

Prätorius äußert sich im Syntagma III, S. 22 folgendermaßen:

»*Sinfonia: rectius vero Symphonia.*

*Sinfonia, wie droben angezeigt worden, wird von den Italiänern dahin verstanden, wenn ein feiner vollständiger Concentus, in Manier einer Toccaten, Pavanen, Galliarden oder andern dergleich Harmony mit 4. 5. 6. oder mehr Stimmen allein vff Instrumenten ohne einige Vokalstimmen zu gebrauchen componirt wird. Dergleichen Art von ihnen bißweilen im Anfang (gleich als ein Praeambulum vff der Orgel) auch offt im mittel der Concert Gesängen per Choros adhibirt vnd gebraucht wird.*«

Dann sagt er weiter auf Seite 109:

»*Vnd ob ich gleich bey etlichen Autoribus befinde, daß sie die wörter Symphonia vnd Ritornello nicht recht unterscheiden: So kan ich doch endlich so viel colligiren, daß Symphonia einem lieblichem Pavan vnd Gravitätischen Sonaten; Ritornello aber einem mit 3. 4. oder 5 Stimmen auff Geigen, Zinken, Posaunen, Lauten oder anderen Instrumenten gesetzten Galliard Saltarellae, Couranten, Volten oder auch mit semiminimis vnd Fusen gespickten Canzoni nicht vnehnlich, jedoch das sie bis auff 12. 13. 20 Tact lang, lenger aber gar selten gesetzt werden.*«

Heuß[2] hat den künstlerischen Unterschied zwischen Sinfonia und Ritornell, der sich nicht nur aus ihrer Abkunft, sondern auch aus ihrer verschiedenen Verwendung ergibt, ziemlich klar und einwandfrei festgestellt. Die Sinfonia ist nach seinen Darlegungen mehr ernsteren Charakters, das Ritornell fröhlich. Es stimmt ferner immer im Taktmaße mit dem darauffolgenden Gesangsstück überein, was bei der Sinfonia nicht der Fall ist. Weiter kehren die »Ritornelle« zwischen den einzelnen Strophen wieder, während die Sinfonia nur einmal gespielt wird.

Noch ausführlicher bespricht Prätorius diese Einleitungsstücke an anderer Stelle auf S. 189; dort heißt es bei den verschiedenen Arten, nach denen »*die Lateinische vnd Teutsche Geist-*

---

[1] »Syntagma Musicum« III. Teil, Wolfenbüttel 1619.

[2] »Die Instrumentalstücke des ‚Orfeo' und die venetianischen Opernsinfonien«, In.-Diss., Leipzig 1903.

*liche Kirchen-Lieder vnd Concert-Gesänge angeordnet vnd angestellt werden können«:*

»Die VI. Art. *Die Sechste Art ist der vorhergehenden fünfften fast gleich: ohn allein das anstatt des Halelujah eine Symphonia, das ist . . . . eine liebliche Harmonia mit 4. 5. oder 6. Stimmen auff einerley oder allerley Instrumenten, ohne zuthun der Cantorum, vnnd im anfang des Concerts vnd Gesangs vorher gemacht wird, welches fast einem Praeambulo oder Toccaten zu vergleichen, so ein Organist auff der Orgel, Regal oder Clavi-Cymbel vorher Fantasirt. Darauff hernacher der recht Gesang angefangen vnd ins Werck gerichtet wird: vnd werden alßo dann die Instrumenta, so die Symphoniam oder Ritornello führen, sogleich mit bey den folgenden Concertat vnd Vocal-Stimmen adhibiret vnd gebrauchet. Wofern aber kein Instrumentisten vorhanden, so schicket es sich gar wol, daß der Organist dieselbe Sinfonias vor sich allein mit lieblichen Mordanten ausführt, biß endlich die Concertat: oder Vocal-Stimmen wieder umb mit einfallen.*

*Es ist mir aber solche Art, alß ich dieselbe in Johan. Gabrielis operibus zum ersten mahl gesehen, sehr anmutig vorgekommen: Sieder dem ich dergleichen in mehren Autoribus, alß Leon Leoni, Steffano Bernardi, Francisco Capelli vnd andern mehren auch gefunden.*

*Es kan aber in dieser Art an statt der Symphony gar wol ein feiner lieblicher Pavan, Mascerade, Ballet, oder anderartig sehnlich vnd anmutig doch gar kurtzen Madrigal, daß nicht sehr bloß, sondern meistenteils Vollstimmig; vnd an statt des Ritornello ein Galliard, Saltarella, Courrant, Volta oder dergleichen lustig Canzonette, doch nicht so gar lang genommen vnd gebraucht werden. Wie ich denn befinde, daß es etlichen gar wol gefallen.*«

Winterfeld[1] beschäftigt sich gleichfalls mit diesen Äußerungen des Prätorius über die Instrumentaleinleitungen von Kirchenstücken und sucht in seiner etwas umständlichen Art nachzuweisen, daß Gabrieli, »gegen die oben zuletzt genannten Meister gehalten, als der Erfinder anzusehen sei«. Er weist auch auf die Einleitungs- und Zwischensätze für Instrumente in Monteverdis »Magnificat« hin, welche, wenn auch mit dem Namen »Ritornello« bezeichnet, »doch in ihrer Stellung zu den Vorangehenden und Folgenden den Gabrielischen Sinfonien ähnlich sind«, mit der einzigen Aus-

---

[1] »Gabrieli und sein Zeitalter« II, 117 ff.

nahme, daß die letzteren im fugierten Stile gesetzt sind, die Einleitungen Monteverdis dagegen »im einfachen mehrstimmigen Satze einhergehen«. Die Palme des Erfinders dieser Einleitungsstücke glaubt Winterfeld jedoch unbedingt Gabrieli reichen zu müssen.

In seiner »Geschichte der Instrumentalmusik[1]« veröffentlicht Wasielewski ein Stück, welches er anscheinend für ein derartiges Einleitungsstück hält. Es ist dies ein aus dem I. Band der *Collection Philidor*[2] reproduzierter Satz in Partitur, welcher die (offensichtlich später hinzugefügte) Überschrift «*Symphonie du Miserer fait par Mr. Orlande de Lassus*« trägt. Dieses Stück ist aber weder eine Einleitung noch ein Instrumentalstück überhaupt. Es ist eine Vokalkomposition, das 658. Stück aus dem *Opus musicum* des Orlando Lasso[3]; der Name »Symphonie« deutet hier bloß auf die fakultative Benützung einer Instrumentalbegleitung hin.

Die weitere Entwicklung dieser kirchlichen Instrumentalstücke führt zur Entstehung anderer Formen, die namentlich dem Gebiete der Klavier- und Orgelmusik sowie der Kammermusik angehören. Unsere Form, die Ouvertüre, konnte sich erst im Zusammenhange mit jener anderen Kunstform voll entfalten, welche seit Jahrhunderten das Interesse der Menschheit beherrscht: mit der Oper.

## II. Kapitel.

### Die Zeit der ersten Opern; die venetianische Opern-Sinfonie.

Jener geistige Gärungsprozeß, dem von der Mitte des 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ganz Europa unterworfen war, und den wir unter dem Namen »Renaissance« zusammenfassen, brachte auch der Tonkunst neues Leben, neues Streben, tastende Versuche, Klärungen und Läuterungen. Die Musik warf ihre alten kontrapunktischen Fesseln ab, frei und stolz hob sich aus dem Gefüge, ja — man könnte sagen — Gewirre der Stimmen eine einzige als führende, melodische heraus, der sich die anderen unterordneten; es entstand die Monodie. Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts aber bildeten sich auch die ersten Formen der

[1] Notenbeilagen, S. 92.
[2] Vgl. über dieselbe später S. 37.
[3] Ges.-Ausgabe XVII. Bd., S. 128.

Instrumentalmusik als durchaus feststehende Typen aus, und um diese Zeit begrüßen wir die ersten Repräsentanten einer neuen, bedeutenden und verheißungsvollen Kunstform, des musikalischen Dramas.

Wie die damals entstandenen Wunderwerke der bildenden Kunst und die dichterischen Schöpfungen jener Zeit verdankt auch das musikalische Drama seine Entstehung dem Zurückgreifen auf die Antike, der Wiedererweckung von griechischer und römischer Kunst, welche im Herzen der Bewohner Italiens stets fortgelebt hatte. Wie man sich antike Bildsäulen und Bauten zum Vorbilde nahm, so wollte man auch das antike Drama neu beleben. Aber nicht um eine Wiedererweckung der alten dramatischen Schöpfungen war es zu tun, sondern um neues Schaffen im Geiste des klassischen Altertums. Florenz, der geistige Mittelpunkt Italiens, war es, wo sich die höheren Geister zusammenfanden, um diese Renaissance durchzuführen.

Entsprechend dem Grundsatz, die Regeln und Einrichtungen des griechischen Dramas und Theaters bei diesen musikdramatischen Erstlingswerken gelten zu lassen, spielte die Instrumentalmusik darin eine ganz untergeordnete Rolle.

Wir entbehren namentlich jedweder Nachricht, ob dabei irgendeine Einleitung dem eigentlichen Schauspiel vorangegangen ist; doch besitzen wir aus dem Jahre 1600 ein Werk, welches in gewissem Sinne als dramatisch bezeichnet werden muß, und welches bereits die Vorschrift einer, wenn auch nicht gerade instrumentalen, Einleitung enthält.

Es ist das die »*Rappresentazione di anima et di corpo*« von Emilio Cavalieri, welche im Jahre 1600 in Rom zum ersten Male aufgeführt wurde, ein geistliches Drama, dem eigentlich in der Geschichte des Oratoriums ein Platz eingeräumt werden muß. In der Vorrede zu diesem Werke sagt Cavalieri: »Nel principio, avanti il calar la tela, sara bene far una musica con voci doppie e quantità assai di stromenti: puotra servir benissimo il madrigale 86 che dice ‚*O Signor santo vero*', il qual' è a sei voci[1].« Cavalieri läßt also ein Vokalstück mit Instrumentalbegleitung als Einleitung seines Werkes aufführen.

Können wir somit bei den ersten musikalisch-dramatischen Versuchen keineswegs mit Gewißheit feststellen, ob ihnen rein

---

[1] »Im Anfange, vor Aufziehen des Vorhanges, wird es gut sein, ein Musikstück mit verdoppelten Gesangsstimmen und einer großen Anzahl von Instrumenten zu spielen; am besten würde hierfür das sechsstimmige Madrigal 86, welches heißt: ‚O wahrhaft heiliger Herr', dienen.«

instrumentale Einleitungen vorangegangen sind, so haben wir doch vollständige Gewißheit hierüber bei dem »*Orfeo*« von **Claudio Monteverdi**, welcher im Jahre 1607 zum ersten Male aufgeführt wurde; er läßt seiner Oper eine »Toccata« vorangehen, welche dreimal hintereinander gespielt werden soll, und welche auch bereits im ersten Druck dieser Oper veröffentlicht worden ist[1].

In dieser dreimaligen Fanfare finden wir einen Zusammenhang mit den drei Trompetenstößen, die im englischen Drama den Beginn des Schauspieles verkünden; es ist mehr als wahrscheinlich, daß allen Schauspielen solche Tokkaten vorangegangen sind. Heuß[2] weist darauf hin, daß man sich hier die Definition des Prätorius in Erinnerung rufen müsse, der sagt, daß Toccata der italienische Name für das Präludium oder Intermedio sei, also den Zweck habe, vorzubereiten. Daß dieser dreiteilige Tusch[3] etwas Gewöhnliches gewesen zu sein scheint, können wir aus dem Bericht des Conte Follino über die erste Aufführung der nächsten Oper von Monteverdi, der »*Arianna*«, zu Mantua 1608 entnehmen. Es heißt dort: »Si diede dalla parte di dentro del palco il solito segno del suono delle trombe, e nel cominciar a suonar la terza volta spari con tanta velocita in un batter di ciglia la gran cortina[4].« An die Tokkata schließt sich beim »Orfeo« noch als zweite Hälfte ein Ritornell an; dieses Ritornell kehrt im Prologe und im Drama mehrere Male wieder, immer wichtige Einschnitte in der Handlung markierend. Das Ritornell hat also gewissermaßen leitmotivischen Charakter, und seine Einbeziehung in die Einleitung macht diese zu der ersten Programmouvertüre, die wir kennen.

Noch ein anderes Werk aus dem Jahre 1608 enthält die Vorschrift, das Stück mit einer Instrumentaleinleitung, die aber nicht besonders niedergeschrieben ist, zu eröffnen. Es ist dies die »*Daphne*« von Marco da Gagliano, in deren Vorrede es heißt:

---

[1] Diese Tokkata ist im Neudruck zu finden in der Ausgabe der ganzen Oper, veröffentlicht von Eitner in den Publikationen der Gesellschaft der Musikforschung, Bd. X, dann separat in einem Aufsatze »On the Life, Work and Influence of Monteverdi« in Musical Times, April 1880, und in der Oxford History of Music Bd. III, p. 51, mit einer Analyse von Parry.

[2] Die Instrumentalstücke des »Orfeo« und die venetianischen Opernsinfonien, Leipzig 1903.

[3] Vgl. oben S. 11.

[4] »Man gab auf dem Platze innerhalb der Bühne das gewohnte Zeichen der Trompetentöne, und als die Trompeten das drittemal zu blasen anfingen, verschwand der große Vorhang mit der Geschwindigkeit eines Augenaufschlages.«

»Innanzi al calar della tenda per render attenti gli uditori, suonisi una Sinfonia composta di diversi istrumenti, quali servono per accompagnare i Cori e sonare i ritornelli[1].« Hier war das Einleitungsstück, wie man sieht, nicht vom Komponisten fixiert; es blieb dem Orchester überlassen, aus seinem Repertoire irgendein halbwegs passendes Stück hierzu auszuwählen.

Der Erste also, welcher zur schriftlichen Fixierung dieses Instrumental-Einleitungsstückes schritt, der auch sofort die Möglichkeiten seiner künstlerischen Verwertung zu erfassen schien, war, nach dem oben Erwähnten, Monteverdi; man kann ihn daher in gewissem Sinne als den Schöpfer der Ouvertüre bezeichnen. Er war es überhaupt, der im Gegensatz zu den Florentinern, welche nur von rein dramatischen und poetischen Gesichtspunkten ausgingen, der Instrumentalmusik einen so breiten Raum in allen seinen Opern, namentlich aber im »Orfeo« gönnte. Auf ihn ist es in letzter Linie zurückzuführen, daß in den Opern der Folgezeit das Bestreben, zu musizieren und hierbei alle bestehenden Formen dem musikalischen Drama dienstbar zu machen, sich immer mehr und mehr entwickelte.

Die neuerstandene musikdramatische Kunst fand in vielen Städten Italiens rasch zahlreiche Freunde und Gönner, vor allem in Rom, dem Mittelpunkte Italiens. 1611 wurde hier auf einem herumziehenden Karren ein opernartiges Stück »*Carro di Fedeltà d'Amore*« von Paolo Quagliati der Bevölkerung vorgeführt. Eine eigentliche Einleitungssinfonie fehlt in der Partitur dieses Werkes[2]; vielleicht diente das der ersten Szene vorangehende kurze Ritornell als Vorspiel. Die dramatische Musik in Rom hatte im großen und ganzen — wohl mit Rücksicht auf die Gegenwart des Oberhauptes der Kirche und so zahlreicher Kirchenfürsten — immer einen gewissen religiösen Einschlag. Von der »*Rappresentazione di anima e di corpo*« des Emilio Cavalieri, welche halb Drama, halb geistliche Konzertmusik war und für die Geschichte des Oratoriums von Bedeutung wurde, ist schon gesprochen worden. An Cavalieri schließen sich eine Reihe von Tonsetzern wie Agostino Agazzari, Domenico Mazzocchi, Marco Gagliano und Stefano Landi an, welche Werke teils opern-, teils oratorienhafter Art schreiben.

---

1 »Vor dem Aufziehen des Vorhanges spiele man, um die Zuhörer aufmerksam zu machen, eine Sinfonie von verschiedenen Instrumenten, welche zur Begleitung der Chöre und zum Spielen der Ritornelle dienen.«

2 Im British Museum, London.

In der gleichzeitigen Konzertmusik hatte nun die Kanzone die Oberhand gewonnen; aus ihr entwickelte sich die Kirchensonate, welche für die Entwicklung der Instrumentalmusik — namentlich der Sinfonie- und Kammermusik — von so großer Bedeutung wurde. Was wunder, wenn die Kanzone ihre Herrschaft auch auf die dramatische Musik, die in Rom — wie erwähnt — auch halb geistlichen Charakters war, ausdehnte.

Schon Giulia Caccini, die hochbegabte Tochter Francesco Caccinis, benützt als Einleitungssinfonie zu ihrer Oper »*La liberazione di Ruggiero dall' Isola d'Alcina*« (Erstaufführung 1624 oder 1625) eine Kanzone, die, wenn auch in allen Stimmen gleichzeitig beginnend, sich durch den für die Kanzone typischen Rhythmus 𝅗𝅥 ♩ ♩ des Hauptthemas verrät. Noch deutlicher ist die Verwendung dieser Fugenform in der Einleitung zu dem »*S. Alessio*« des Stefano Landi, wo nach einem kurzen Anfangssatze in langsamem Tempo ein direkt mit »Canzone« überschriebener Satz folgt.

Wichtiger für die Beurteilung, welchen Punkt die italienische Instrumentalmusik damals schon erreicht hatte, ist die Einleitung zum zweiten Akte des »*S. Alessio*«[1]. Goldschmidt widmet ihr enthusiastische Worte des Lobes und bezeichnet sie als direktes Urbild der späteren neapolitanischen Opernsinfonie. Hierzu sieht sich Goldschmidt hauptsächlich durch die Dreizahl der Sätze und die Tempo-Aufeinanderfolge Schnell-Langsam-Schnell veranlaßt. Wenn man auch Landi für die hochentwickelte formelle Ausbildung dieses Satzes Bewunderung nicht versagen kann, so muß man doch die Anwendung des nachmals von Scarlatti zum Typus erhobenen Schemas als eine rein zufällige ansehen. Im gleichen Sinne spricht sich Heuß aus, der auch darauf hinweist, daß der dritte Satz wieder das Hauptthema des ersten aufnimmt, was bei der Scarlattischen Sinfonie nie vorkommt, wohl aber bei der Kanzone. Ebenso deutlich zeigt die Kanzonenform die »Sinfonia per introduzione del prologo« zu dem Drama »*Erminio sul Giordano*[2] von Michelangelo Rossi (1637), gleichfalls ein halb geistliches, halb opernhaftes Werk. Nach drei schweren, pastosen Einleitungstakten setzt eine ziemlich entwickelte Fuge ein, der als Schlußteil ein kurzes Sätzchen im $^3/_2$-Takt folgt. Äußerlich gemahnt dieses Einleitungsstück ein wenig an die französischen

[1] Veröffentlicht von Hugo Goldschmidt, »Studien zur Geschichte der italienischen Oper«, Bd. I.

[2] Partitur im Brit. Museum; siehe Musikbeilagen Nr. 2.

Ouvertüren, die später durch Lully festgelegt wurden. Doch sind bei diesen letzteren die langsamen Einleitungssätze viel entwickelter und schärfer gegliedert und sind nahezu selbständige Sätze, die stets wiederholt werden. Immerhin ist es möglich, daß Lully aus diesen römischen Kanzonen mit die Anregung für seine Ouverturenform geschöpft hat.

An der Spitze jener Kunststätten, die sich der Pflege des neuen musikalischen Dramas widmeten, stand Venedig. Dank dem Reichtum der Bewohner Venetiens, dank dem Luxus und der Pracht, welche die fürstliche Republik entwickelte, entfaltete sich die Oper in Venedig zu größter Blüte[1]. Daß eine ganze Reihe von Tonsetzern sich auf dieses neueröffnete Feld künstlerischer Betätigung stürzte, ist klar. Neben Monteverdi, der 1613 von Mantua nach Venedig kam, Cavalli und Cesti, diesen drei Großmeistern der venetianischen Oper im 17. Jahrhundert, finden wir in der Liste der venetianischen Tonsetzer jener Zeit u. a. Francesco Manelli, Ben. Ferrari, Francesco Sacrati, Alessandro Leardini, Pietro Andrea Ziani und seinen Neffen Marc Antonio Ziani, Antonio Sartorio, Giovanni Legrenzi, Carlo Pallavicino, Giovanni Borretti, Giov. Batt. Rovettino, Giov. Dom. Partenio, Dom. Freschi, Carlo Franc. Polarolo, Francesco Rossi, Domenico Gabrieli. Viele dieser Komponisten haben ihre Wirksamkeit nicht auf Venedig beschränkt, sondern zogen ins Ausland, wo sie die Kunst ihrer Heimat verbreiteten und so zu »Missionären der venetianischen Schule« wurden. Sieht man sich die Partituren aller dieser Komponisten[2] durch, so kann man sich des

---

[1] Die ganze Epoche der venetianischen Oper des 17. Jahrhunderts hat zuerst Hermann Kretzschmar erschöpfend behandelt in seinem Aufsatze: »Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis« (Vierteljahrsschrift für Musik, Nr. VIII, 1892), dann in mehreren anderen monographischen Arbeiten (Monteverdis »Incoronazione di Poppea«, Vierteljahrsschrift 1894, »Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper«, Peters-Jahrbuch 1910). Sehr wertvolles Material enthalten weiter Hugo Goldschmidts »Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert«, Bd. I und II. Speziell beschäftigt hat sich mit der venetianischen Opernsinfonie Alfred Heuß in seiner Monographie »Die Instrumentalstücke des ‚Orfeo' und die venetianischen Opernsinfonien«. Inaug.-Diss. Leipzig 1903, auch erschienen in den Sammelbänden der I. M.-G. Bd. IV, S. 441 ff.)

[2] Die meisten Werke dieser Tonsetzer finden sich in der Markusbibliothek zu Venedig, in welche sie aus dem Bestande der ehemaligen Contarinischen Sammlung gelangt sind. Die dort vorhandenen Partituren sind bibliographisch genau beschrieben in dem verdienstvollen Werke von Wiel: »I Codici Contariniani nella biblioteca di S. Marco.« Venedig 1888. Hand-

Eindruckes nicht erwehren, daß, abgesehen von Monteverdi, Cavalli und Cesti, viel handwerksmäßiges Zeug darunter ist, vieles, das nur für den Tag geschrieben ist und nur für den Tag Bedeutung hatte. Speziell die Opernsinfonien sind jedoch immerhin interessant, nicht bloß formengeschichtlich und als Vorläufer späterer Typen, deren Spuren bis in die Musik unserer Tage hineinreichen, sondern auch als ein Zeugnis der Instrumentalmusik jener Zeit. Man braucht zwar nicht so weit zu gehen wie Heuß, der behauptet, daß die Opernsinfonien die instrumentale Kammermusik jener Zeit darstellen. Schering hat in seiner »Geschichte des Instrumentalkonzertes«[1] darauf hingewiesen, daß es zu jener Zeit bereits neben der Oper ein hochentwickeltes Konzertleben gab, das durch die Kirche stark begünstigt wurde, und daß im Zusammenhange damit achtunggebietende Werke allein für Konzertzwecke entstanden. Immerhin bestand eine starke Wechselwirkung zwischen dramatischer und Konzertmusik, die sich speziell in den Opernsinfonien deutlich kundgab. Was die Oper an neuen instrumentalen Ausdrucksmitteln erfand, kam der Konzertmusik zugute, und umgekehrt akzeptierte man in der Oper gern die durch das Konzertwesen begünstigte technische Vervollkommnung. Wenn daher vielleicht die venetianische Opernsinfonie auf die Entwicklung des Instrumentalkonzertes großen Einfluß übte, so hat sie doch gerade von letzterem viele befruchtende Keime empfangen.

Heuß weist darauf hin, daß sich zu Beginn dieser ganzen Epoche der Einfluß der Sonaten und Kanzonen Gabrielis auf die Instrumentaleinleitungsstücke deutlich fühlbar gemacht habe. Der feierliche, hoheitsvolle Stil Gabrielis war ganz besonders dazu angetan, die gewünschte Stimmung vor dem Beginn eines Dramas hervorzurufen; andererseits spielte auch das Bestreben mit, alles, was es Großes und Anerkennenswertes auf dem Gebiete der Tonkunst gab, dem neuen musikalischen Drama einzuverleiben. Für dieses Einleitungsstück war schon in der römischen Schule die Bezeichnung *Sinfonia*, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts für selbständige Orchesterstücke gebraucht wurde, in Anwendung gebracht worden. Jedoch ist diese Bezeichnung anfangs keine feststehende: es finden sich oft noch andere, den Einleitungscharakter mehr betonende Titel wie *Intrada*, *Toccata* usw. oder

schriftliche Partituren befinden sich außerdem noch in der Wiener und Berliner Hofbibliothek, ferner in der Bibliothek des British Museum.

[1] S. 7 ff.

andere, welche die gewollte Heranziehung instrumentaler Kammermusik zeigen, wie *Sonata*, *Canzone* usw.

Die ganze Epoche der venetianischen Oper des 17. Jahrhunderts teilen Kretzschmar und nach ihm Heuß in bezug auf die Opernsinfonie in zwei Perioden ein.

Die erste, etwa bis über das Jahr 1660 reichende, ist jene, in welcher die akkordische Schreibweise vorherrscht; sie zerfällt nach Heuß wieder in zwei Abschnitte, deren erster bis ca. 1649 reicht, in welchem Jahre der venetianischen Opernsinfonie in Cavallis »*Giasone*« zum ersten Male das Allegro-Element zugeführt wird. Die zweite Periode zeigt den Übergang entweder in die französische Ouvertüre oder in die Scarlattische Sinfonie.

Dem ersten Abschnitte der ersten Periode ist durch **Monteverdi** und seine Werke der Stempel aufgedrückt. Monteverdi begünstigt die Instrumentalmusik in seinen Opern in ganz außerordentlichem Maße: Nicht bloß als Einleitungssinfonien, sondern auch mitten in der Handlung zur Begleitung, ja Schilderung szenischer Vorgänge treten Instrumentalstücke auf, welche durch Verwendung von tonmalerischen und orchestralen Effekten unglaubliche Wirkungen hervorbringen.

Über die Instrumentalstücke der Opern Monteverdis nach dem »*Orfeo*« ist ein Urteil leider nicht möglich, da sie mit Ausnahme der »*Incoronazione di Poppea*« verloren gegangen sind. Es sei denn, daß man die Oper »*Il Ritorno d' Ulisse in Patria*«, deren Partitur in der Hofbibliothek zu Wien liegt, wirklich als sein Werk ansieht, was aber zweifelhaft ist. Die Sinfonie dieser Oper ist nur sechs Takte lang[1]. Die Sinfonie zur »*Incoronazione di Poppea*« (1642) zeigt immerhin eine gewisse abgerundete Form und planmäßige Anlage. Hugo Goldschmidt hat im zweiten Bande seiner »Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert« (Leipzig 1904), welcher Band ausschließlich diesem Werke gewidmet ist, die ganze Partitur der Oper herausgegeben. Die Sinfonie zu dieser Oper wird von Goldschmidt und Heuß als zweiteilig bezeichnet, mir erscheint sie dreiteilig, denn nach dem zweiten Teile steht in der Partitur der Baß des ersten Teiles und zwar nur ein paar Takte mit der Bezeichnung »*etc. come sopra*« und der Überschrift »*Alla quarta alta*«, verlangt also eine Wiederholung des ersten Teiles in der oberen Quart.

[1] Emil Vogel hat diese Oper als ein unterschobenes Werk bezeichnet (vgl. Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft Bd. IV). Ihm widerspricht Hugo Goldschmidt (Sammelbde. d. I. M.-G., Jahrg. IV, S. 671 ff., u. Jahrg. IX, S. 570 ff.), welcher die Oper als echt erklärt.

Der zweite Teil ist nur eine Umbildung des ersten vom $^4/_4$- in den $^6/_4$-Takt. Es ist jedenfalls anzunehmen, daß dieser zweite Teil nicht in demselben Tempo weitergepielt wurde wie der erste, denn sonst würde man die rhythmische Umbildung kaum bemerken; sondern der zweite Teil brachte auch eine Beschleunigung des Tempos mit sich, so daß erster und zweiter Teil sich ähnlich zueinander verhalten wie Pavane und Gagliarde. Hervorzuheben ist an der Sinfonie zur »*Incoronazione*« die genaue Periodisierung von je acht Takten, wie Monteverdi überhaupt in seinen Instrumentalstücken schon ganz symmetrische Perioden im modernen Sinne baut. Heuß führt diese Periodisierung auf harmonische Sequenzen zurück, womit er Monteverdi ein wenig unrecht tut; denn Sequenzen würden bloße Wiederholungen des Basses und der darauf aufgebauten Harmonie bedeuten, während es sich hier schon um etwas mehr, nämlich um eine gewisse formale Symmetrie handelt.

Rein äußerlich weisen die Sinfonien Monteverdis und der ersten venetianischen Opernkomponisten in ihrer einfachen akkordischen Schreibweise einen ernsten, feierlichen Ton auf. Daß dieser feierliche Ton von Giovanni Gabrieli entlehnt sei, wie Heuß behauptet, ist zum Teil durch seinen eigenen Hinweis darauf widerlegt, daß Gabrieli meistens einen reichen polyphonen Satz schreibt, während diese venetianischen Opernsinfonien rein harmonisch-homophon sind. Bei Gabrieli waren eben die »*Canzoni da sonar*« schon zu weit ausgedehnten Gebilden entwickelt, die venetianischen Opernsinfonien steckten dagegen anfangs noch ganz in den Kinderschuhen instrumentaler Technik und zeigten noch deutlich die Urabstammung aus der Vokalmusik. Jedenfalls war auch die Verwendung von Blasinstrumenten, speziell Blechinstrumenten, die teils aus den Partituren, teils aus den überlieferten Orchesterbesetzungen hervorgeht, auf die akkordische Satzweise von Einfluß.

In die letzte Zeit der Wirksamkeit von Monteverdi fällt der Beginn von **Francesco Cavallis** Schaffen[1]. Cavalli war zwar kein so gewaltiger Neuerer wie Monteverdi, zu dessen Schülern er gehört, aber eine eigenartige, scharfumrissene Künstlerindividualität im Vollbesitz des technischen Könnens, reich an Begabung für dramatische Charakteristik, dabei liebevoll auf Weiterbildung der einzelnen, die Oper beherrschenden musikalischen Formen bedacht.

---

[1] Vgl. über Cavalli außer Kretzschmar und Heuß noch Hugo Goldschmidt: »Cavalli als dramatischer Komponist« (Monatshefte f. Musikgeschichte 1893).

Zuerst wandelt er ganz auf den erprobten Pfaden seines Meisters; in den Operneinleitungen hat er daher dieselbe homophone Schreibweise, dieselbe auf Sequenzen aufgebaute Periodisierung, dieselbe Kürze und Knappheit der Form. Die Anlehnung an Monteverdi geht so weit, daß er in der Sinfonie zu »*Doriclea*« (1645) das Baßthema der Sinfonie zu Monteverdis »*Incoronazione*« herübernimmt und ganz wie bei Monteverdi das Thema rhythmisch umbildet, d. h. aus einem zweiteiligen in ein dreiteiliges Zeitmaß übersetzt. Bevor wir auf das rein Musikalische in den Opernsinfonien Cavallis übergehen, soll noch eine andere Erscheinung Beachtung finden: Cavalli ist in den meisten dieser Stücke Programm-Musiker. Schon in der ersten seiner Opern »*Le nozze di Teti e Peleo*« (1639) hat die Sinfonie, die dem Prolog unmittelbar folgt, die Überschrift »*Concilio infernale*«. Allerdings könnte man hier noch behaupten, daß dieses Stück nicht direkt Einleitungs-, sondern Zwischenaktmusik sei; sie bildet den Stimmungsübergang von der Szenerie des Prologes, die am Schlusse mit schauerlichem Gepolter zusammenstürzt, zu der des ersten Aktes, der Götterhalle in der Unterwelt. In der »*Didone*« (1641) ist das programmatische Element in der Einleitung des ersten Aktes, die nur eine ernste Stimmung vorbereitet, weniger zur Geltung gebracht als in jener zum zweiten Akt, die »*Sinfonia navale*« überschrieben ist und mit ihren barkarolenartigen Rhythmen das Auftreten Neptuns und seines Gefolges sehr hübsch illustriert.

Die nächste Cavallische Oper, der »*Egisto*« aus dem Jahre 1642, wird durch eine deutlich als solche erkennbare Programmsinfonie eröffnet; die Oper beginnt mit einem Instrumentalstück, das nach der Bezeichnung des Komponisten die »Nacht« vorstellen soll; ihm folgt nach einem kurzen Rezitativ der personifiziert auftretenden »Nacht« ein zweites, korrespondierendes Stück, welches das »Morgenrot« vorstellt[1]. Interessant ist dabei, daß das Baßthema der »*Aurora*«-Sinfonie aus jenem der »*Notte*« durch rhythmische Umbildung gewonnen ist. Im »*Mutio Scaevola*« heißt die Einleitungssinfonie »*Tocco di Battaglia*« und bildet in ihrer kriegerischen Stimmung die direkte Vorbereitung der ersten Szene, die ein Gefecht vorführt.

Von gleicher Wichtigkeit wie die inhaltlichen Beziehungen zwischen Sinfonie und Oper bei Cavalli ist für unsere Betrach-

[1] Beide veröffentlicht in den Monatsheften für Musikgeschichte 1893, S. 71 ff., von Goldschmidt.

tung die formale Ausbildung, welche die Opernsinfonie durch ihn gewonnen. Die ersten Stücke dieser Gattung stehen bei ihm, wie erwähnt, ganz auf dem Boden der damals gebräuchlichen akkordischen Satzweise; so die Sinfonien zu »*Le nozze di Teti e Peleo*« (1639), »*Didone*« (1641), »*Egisto*« (1642), »*Ormindo*« (1644) und »*Doriclea*« (1645)[1]. Die Sinfonie zum »*Giasone*« (1649) schafft hierin Wandel: in ihr wird die venetianische Opernsinfonie aus ihrer Starrheit erlöst, sie wird durch Einfügung beweglicher Rhythmen belebt und erweitert. Die Zerkleinerung der rythmischen Notenwerte tritt bei dieser Sinfonie im Mittelteil des ersten Satzes auf; umgeben ist diese Allegrostelle — wenn man sie überhaupt schon so nennen darf — von feierlich-ernsten Teilen in der homophonen, choralartigen Schreibweise. Man könnte immerhin auch sagen, daß das Allegro-Element aus der Umhüllung des langsamen, feierlichen Zeitmaßes »mit einem Ruck« hervorbricht. Heuß ist der Überzeugung, daß gleichzeitig mit den kleineren Notenwerten auch eine Beschleunigung des Tempos eintrat, so daß der Gegensatz noch schärfer wurde. Der Gegensatz von Feierlichkeit und Erregung entspricht, wie Kretzschmar nachgewiesen hat, überhaupt dem Wesen der venetianischen Opern. Cavallis »*Giasone*« ist nun die erste venetianische Oper, in deren Einleitungssinfonie das Auftreten des Allegros konstatiert werden kann.

Cavalli hat für die Ausbildung der Sinfonie noch mehr getan. Im Jahre 1662 schrieb er speziell für Paris seinen »*Ercole amante*«, nachdem zwei Jahre vorher sein »*Serse*« mit Ouvertüre und Balletteinlagen von Lully dort aufgeführt worden war. Cavalli mußte trachten, sich im »*Ercole*« dem französischen Geschmacke anzubequemen; und da die Franzosen, wie in allen Instrumentalstücken, auch mit den Ouvertüren zu den Balletten — den Vorläufern der französischen Oper — den italienischen Opernsinfonien hinsichtlich der formalen Gliederung und Abgeschlossenheit damals weit voraus waren, so konnte Cavalli hierin nur Neues und Gutes lernen. Als Frucht dieser Bestrebungen bezeichnet Heuß den Eintritt der Fugierung in die venetianische Opernsinfonie. Ob dem wirklich so ist, mag dahingestellt bleiben, denn in der Sinfonie zum »*Ercole*« ist von Fugierung noch nichts

[1] Von Cavallis Opernsinfonien existiert noch außer den bereits genannten im Neudruck: Die Sinfonie zu »Ormindo« bei Heuß l. c. Anhang, »Giasone« in Publikationen der Gesellschaft f. Musikforschung, Bd. XXI, herausgegeben von Eitner, »Eritreo« publiziert v. Goldschmidt, Monatshefte für Musikgeschichte 1893.

zu merken, schon deshalb, weil das Allegrothema gleich in der ersten eintretenden Stimme eine harmonische Begleitung aufweist. Als Ansatz zum Fugato kann man immerhin den Umstand auffassen, daß nicht alle Stimmen gleichzeitig, sondern in zwei Partien eintreten. Jedenfalls hat aber die Bekanntschaft Cavallis und der anderen venetianischen Tonsetzer mit der französischen Ouvertüre auf die venetianische Opernsinfonie starken Einfluß geübt. Die einzelnen langsamen oder schnellen Sätze beginnen sich schärfer voneinander zu trennen; in ihre Anordnung und Aufeinanderfolge kommt ein gewisses System. Die meisten Sinfonien nähern sich der französischen Satzaufstellung Langsam —Schnell—Langsam. Tatsächlich kommt auch eine Art der musikalischen Arbeit, die in weiterem Sinne der Fugierung entspricht, in Aufnahme. Daß es nicht wirkliche Fugierung sei, worauf auch Heuß hinweist, lehrt ein kurzer Blick auf die Partituren. Bei den Franzosen enthält die Ouvertüre in ihrem Hauptteil eine höchst korrekte, meist sehr steifleinene Fuge; die Italiener dagegen machen entweder eine höchst oberflächliche, kaum durchgeführte Fuge, die oft gleich vom Anfang an begleitet wird und nach einigen Engführungen den Fugencharakter ganz verliert, oder sie entnehmen dem Thema ein Motiv, welches sie durch imitatorische Versetzung auf verschiedene Tonstufen verwerten und so das vorbereiten, was man später »Durchführung« nennt, wobei der melodisch-harmonische Charakter gegenüber dem kontrapunktischen überwiegt. Diese letztere Art motivisch-musikalischer Arbeit der italienischen Tonsetzer, die Gelegenheit zur Betätigung instrumentaler Virtuosität gab, findet sich auch in der gleichzeitigen Konzertmusik Italiens, und sie vermittelt die schon betonten Wechselbeziehungen zwischen Oper und Konzertmusik.

Von dieser Zeit an kann man zwei sich fortentwickelnde Richtungen unter den venetianischen Opernsinfonien unterscheiden; die eine, die sich mehr und mehr der französischen Ouvertüre nähert, wenngleich sie nie vollständig in dieser Form aufgeht, sondern gewisse, noch später zu beleuchtende Eigentümlichkeiten beibehält, und eine zweite, die durch Bevorzugung des konzertanten Elementes den Übergang zu Scarlatti und der neapolitanischen »*Sinfonia*« bildet. Die Spuren dieser beiden Richtungen findet man nicht bloß bei den venetianischen, sondern bei den italienischen Opernsinfonien überhaupt. Eine strenge Scheidung zwischen beiden Gruppen ist kaum zu machen, weder örtlich, noch

in bezug auf die Tonsetzer. Zahlreiche Komponisten der venetianischen Schule schreiben in beiden Manieren, je nachdem es ihnen paßt oder je nach dem Publikum, für welches ihre Werke bestimmt sind. Man könnte vielleicht — aber auch nicht im strikten Sinne — sagen, daß die Komponisten des mittleren und südlichen Italiens, z. B. Bologna, Rom, Neapel, mehr zu dieser letzteren konzertierenden Art hinneigen, während die norditalienischen Tonsetzer, insbesondere aber jene Italiener, die im Auslande wirken, sich dem französischen Einflusse unterwerfen. Deutschland und namentlich Österreich beherbergte ja zu jener Zeit eine Unzahl welscher Musiker, die berufen wurden, die neuentstandene italienische Oper auf deutsches Gebiet zu verpflanzen. Gleichzeitig kamen auch nach Deutschland die Anregungen, die Frankreich auf musikalischem Gebiete hervorrief, vor allem die Behandlung des Orchesters und Hand in Hand damit die Ausbildung des für die Oper bedeutendsten Orchesterstückes, der Ouvertüre. Die italienischen Tonsetzer, die in Deutschland wirkten, waren gezwungen, sich dem stetig vordringenden französischen Geschmack anzubequemen. Leider sind die Erstlingswerke der italienischen Oper in München, die Opernwerke von Ercole Bernabei und Joh. Kaspar Kerll nicht erhalten, so daß man die möglicherweise schon hier zur Geltung gekommene Wechselwirkung französischer und italienischer Einflüsse auf diese Tonsetzer nicht konstatieren kann. Ein anderes musikalisches Zentrum in Deutschland, in dem auch italienische und französische Art miteinander rangen, war Dresden. Auch hier sind uns von den Erstlingswerken die meisten verloren gegangen. Vorhanden sind zwei Opern von Giov. Andrea Bontempi, »*Paride*« und »*Dafne*« (1751)[1]. Die Instrumentaleinleitung der »*Dafne*«, betitelt »*Sonata*«, ist im Wesen eine venetianische Opernsinfonie der älteren Art. d. h. akkordisch mit Verwendung des Sequenzenprinzips. Bemerkenswert wäre höchstens daran die Teilung in zwei Abschnitte: einen 8 Takte währenden im C-Takt und einen darauffolgenden im $^3/_2$-Takt, also wieder das alte Pavane- und Gagliarde-Prinzip.

Reiches Material bietet uns aber Wien, damals das Herz des deutschen Reiches, an dessen glänzendem Kaiserhofe das musikalische Drama sehr rasch liebreiche Pflege fand[2]. Den Grund-

---

[1] Originalpartitur in Dresden, Kgl. Musikalien-Sammlung, Abschrift in München, Hof- und Staatsbibliothek.

[2] Vgl. Guido Adler, »Vorrede zu den Werken der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Josef I.«, ferner Vorrede zu Cestis »Pomo d'oro«, Denkm. d.

stock des Repertoires bildeten die Werke der bei Hofe angestellten Musiker, denen sich die musikliebenden und musiktreibenden Herrscher selbst mit ganz artigen Werken gleichberechtigt anreihten. Aus der großen Zahl der damaligen Wiener Hofmusiker wären zu nennen Antonio Bertali, Felice Sances, Giov. Batt. Pederzuoli, Pietro Andrea Ziani, vor allem aber **Marc Antonio Cesti** und **Antonio Draghi**[1]. Diese beiden Männer, der eine aus Florenz, der andere aus Ferrara stammend, bedeuten den Höhepunkt der dramatischen Musik am Wiener Hofe zu jener Zeit. Cesti ist der begabtere, Draghi der fruchtbarere von beiden; hat der letztere doch über 170 musikalische Bühnenwerke geschrieben, die uns zum größten Teile erhalten sind. Die Sinfonien zu den frühesten Opern und Oratorien der italienischen Tonsetzer am Wiener Hofe sind fast durchwegs noch ganz einfache Stücke nach Art der älteren, damals in Italien aber schon längst überwundenen venetianischen Opernsinfonien. Dieser Gestalt sind z. B. die Einleitungssinfonien zu den Werken von Sances, z. B., um nur geradewegs eines herauszuheben, zu »*Orontea*« (1660), aber auch zu all den vielen anderen dieses Tonsetzers. Kaiser Ferdinand III., der ja sicher ganz im Geiste seiner Zeit und unter dem Einflusse seiner Hofmusiker schrieb, hat auch nur immer eine kurze »*Sonata*« als Einleitung zu seinen weltlichen oder geistlichen Musikdramen.. Ebenso schreibt Antonio Bertali ganz kurze, homophon gehaltene Einleitungen. Um auch hier ein Beispiel zu nennen, sei auf die »*Operetta per la Nascita dell' Emp. Eleonore*« verwiesen, deren »*Sonata avanti il Prologo*«, aus langen Notenwerten bestehend, ohne Bewegung, ganz akkordisch ist; ebenso homophon ist die Einleitungssinfonie zu Bertalis Oratorium »*Maria Magdalena*« gebaut. In diesen Kreis traten nun Cesti und Draghi. Cesti, angeblich ein Schüler Carissimis, jedenfalls aber an den besten italienischen Mustern gebildet, ist von größter Vielseitigkeit. Eines seiner frühesten, im Auftrage des Wiener Hofes geschriebenen Werke ist die »*Serenata fatta in Firenze per la Sera della Nascita de S^mo^ Prinzipe Sposo Cosimo di Toscana*« 1662[2]. Die *Sinfonia avanti l'opera* zeigt eine zweisätzige Form: der erste Satz besteht aus fortwährendem Wechsel zwischen langsamen

---

Tonkunst in Österreich, Bd. III, weiteres Alex. von Weilen, »Geschichte des Wiener Theaterwesens«, Wien 1899 und »Zur Wiener Theatergeschichte«, Wien 1901.

[1] Über Antonio Draghi existiert eine — leider ungedruckte — Monographie (Dissertation) von Max Neuhaus, der ich wertvolle Hinweise verdanke.

[2] Partitur Ms. in der Hofbibliothek Wien.

und schnellen Teilchen: 6 Takte *Adagio assai con arcate distinte e smorzate*, 4 Takte *presto con arcata fiera e distinta*, 2 Takte *adagio assai*, 4 Takte *allegro*, 3 Takte *adagio*. Der zweite Satz ist ein längeres Allegro im $^3/_4$-Takt, das dreiteilig ist; der dritte Teil ist nicht ausgeschrieben, sondern nur durch die Bezeichnung [da capo] *sin al fine* gegeben. Bemerkenswert ist auch die auf die Orchesterbesetzung bezügliche Vorschrift der Partitur: *Instrumenti. Le Sinfonie sono stato sonate raddoppiate all' Uso de Concerti di Francia, Cioe Sei Violini 4 Contra Alti, 4 Tenori, 4 Bassi di Viola, Un Contrabasso, Una Spinetta ed un Spinettone, Una Tiorba ed Uno Arcileuto.*

Eine ähnliche Satzordnung und Form wie diese Cestische Sinfonie zeigen noch andere aus derselben Zeit. So z. B. die Sinfonie zur Oper »*Ermelinda*« von Carlo Sajou (1679)[1]; sie hat einen zweiteiligen ersten Satz, auch mit fortwährendem Wechsel zwischen Adagio und Presto, und einen zweiten Satz Presto im $^6/_4$-Takt. Ähnlich ist die Sinfonie zu »*Vienna festeggiante per il ritorno dell' Imperatore*« von Pederzuoli gebaut.

In seiner nächsten Oper »*La Dori*«[2], durch die er berühmt wurde, macht Cesti dem in Wien herrschenden Geschmack Konzessionen und eröffnet sie nur mit einer kurzen, 14 Takte langen, ganz simplen akkordischen Instrumentalsinfonie. Später, als die Oper an anderen Orten aufgeführt wurde, schrieb er eine andere, längere Sinfonie dazu, welche sich dem Typus der französischen Ouvertüre stark nähert[3]. Auch Draghi verhält sich in seinen ersten für Wien geschriebenen Werken ziemlich reserviert und paßt sich der herrschenden Richtung an. Bald aber gehen diese beiden und mit ihnen die anderen italienischen Tonsetzer weiter und bringen auf dem Gebiete der Opernsinfonie eine Reihe höchst interessanter Bildungen.

Vorherrschend ist hierbei jene Richtung, bei welcher die Einwirkung der französischen Ouvertüre zu spüren ist. Trotzdem kann man nicht gerade von einer Anlehnung an die französische Ouvertüre sprechen, denn das Charakteristikum der französischen Ouvertüre, die Fugierung, fehlt oft vollständig. Die Ähnlichkeit

---

[1] Partitur Ms. in der Hofbibliothek Wien.

[2] Veröffentlicht von Eitner in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XII.

[3] Dies ergibt sich aus der Vergleichung der drei existierenden Partiturhandschriften: die in der Markusbibliothek zu Venedig und in der Königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Handschriften haben die kurze Sinfonie, die im British Museum liegende die ausgeführte, längere.

ist nur eine äußere: ein langsamer Einleitungssatz, dem ein rascher zweiter Teil folgt, und zum Schlusse wieder eine langsame Koda. Doch ist oft die Anordnung gerade umgekehrt, nämlich ein langsamer Mittelsatz, eingeschlossen von zwei Allegrosätzen. Erwähnenswert wäre, daß in manchen dieser Opernvorspiele die Dreisätzigkeit durch notengetreue Wiederholung des ersten Teiles nach einem Mittelsatze gebildet wird, eine Anordnung, die wir in der Sinfonie zum zweiten Akt von Stefano Landis »*S. Alessio*« bereits kennen lernten, die aber sonst sowohl in der italienischen Sinfonie als auch in der französischen Ouvertüre nicht vorkommt und ihr Gegenstück in der späteren Scarlattischen Da capo-Arie hat. So wird z. B. in der Sinfonie zu Cestis »*La Magnanimita d'Alessandro*« ein bewegter Mittelsatz durch einen langsamen Teil eingeleitet und abgeschlossen. Ein Stück dieser Sinfonie hat Cesti später für die Sinfonie zu »*Tito*« und Teile dieser letzteren wieder in der Einleitung zu »*L'Argia*« benützt[1]. Diese Selbstentlehnungen waren damals noch selten, wenngleich sie in der späteren italienischen Oper bis ins 19. Jahrhundert hinein etwas Alltägliches wurden. Auf französische Einflüsse zurückzuführen dürfte auch die Einfügung von Tanzsätzen in die Sinfonien sein, ein Verfahren, das bei den damaligen Wiener Komponisten beliebt war und anscheinend von hier aus nach Italien übergriff. Cestis Oper »*Le disgrazie d'Amore*« (1667) besteht aus einem langsamen Satz, gefolgt von einer Sarabande, die nach dem Prologe wiederholt wurde. Schon früher aber hatte Draghi in seiner ersten Oper »*Achille in Sciro*« die Aufnahme eines Tanzsatzes in die Opernsinfonie angewendet; die »*Sinfonia avanti il Prologo*« besteht aus zwei Teilen, deren erster eine 15 Takte lange feierlich-akkordische Einleitung und deren zweiter eine »*Corrente*« ist. Auch von anderen Italienern sind ähnliche Beispiele vorhanden: die Sinfonie zu Carlo Pallavicinis »*Le Amazoni nell' isola fortunata*« (1679) besteht aus einem Largo, einer Sarabande und einem Grave. Das schon erwähnte Festspiel von Pederzuoli aus dem Jahre 1697 »*Vienna festeggiante per il Ritorno dell' Imperatore*« hat als Einleitung eine zweisätzige Sinfonie, deren erster Satz tokkatenartigen Charakters mit fortwährendem Wechsel zwischen Adagio und Presto ist, und dem als zweiter Satz eine »*Corrente*« folgt. Draghi hat aber einzelnen seiner Opern vollständige Suiten vorangestellt, ein Brauch, dem später bekanntlich auch Händel huldigt. So hat

---

[1] Heuß, l. c.

die Oper »*Il tempio di Diana in Taurica*« (1678) eine Suite, überschrieben »*Sonata*«, als Einleitung. Sie besteht aus 5 Sätzen, von denen der erste und vierte ohne Bezeichnung sind, während der zweite mit »*Buore*« (Bourrée), der dritte (ein ziemlich langes, munteres Stück) mit »*Follia*« überschrieben sind und der letzte sich als ein »*Canon a quatro*« darstellt. Auch die Oper »*I Vaticinij di Tiresio Tebano*« aus dem Jahre 1680 ist eine Suite; der erste Satz ist eine dreiteilige »*Sonata*«, bestehend aus einem Einleitungsteil, einem Presto und dann einem Adagio, der zweite Satz eine Allemande, der dritte Satz eine Gigue. Nach dieser Gigue wird der erste Satz wiederholt, wie aus der Vorschrift »*Sonata ut supra ad libitum*« ersichtlich ist. Von Minati, einem anderen Komponisten aus derselben Zeit und demselben Kreise, besitzen wir gleichfalls eine suitenhafte Operneinleitung; es ist die Sinfonia zu »*L'otio ingannato*« (1684). Sie besteht aus einem langsamen Einleitungssatz, einer »*Allemande*«, einer »*Corrente spezzata*« und zum Schluß einem fugierten Allegro. Dies sind nur einige Beispiele aus vielen.

Als ein hervorstechendes Merkmal in den Opernsinfonien dieser Zeit ist das Auftreten programmatischer Tendenzen zu bezeichnen. Wenn wir auf das in der Einleitung Gesagte zurückkommen, müssen wir als Programmouvertüren im weitesten Sinne jene bezeichnen, bei denen überhaupt eine Beziehung zum Drama, sei sie musikalisch oder poetisch, besteht. In den Opernsinfonien der aus der venetianischen Schule hervorgegangenen Tonsetzer jener Zeit finden sich solche Beziehungen, und zwar hauptsächlich musikalischer Art. Als klassisches Beispiel dafür wird gewöhnlich die Einleitung zu »*Il Pomo d' oro*« von Cesti genannt[1]. Der erste Teil besteht aus 9 Takten im $^4/_4$-Takt, der zweite Teil ($^3/_4$-Takt) bringt einen Teil des Eröffnungschores der Oper »*Di festi e di giubili*«, woran sich dann der letzte Teil, wieder im $^4/_4$-Takt, anschließt. Eine derartige Hinübernahme von Motiven der Oper in die Ouvertüre findet sich um diese Zeit häufig, und zwar sind es speziell die Chorsätze, die in der Ouvertüre verwendet werden. Heuß macht darauf aufmerksam, daß gewisse Ausrufe des Chors, wie »*all' armi*«, »*Vittoria*« usw. sehr oft das motivische Material für den Allegroteil der Sinfonie abgeben.

Von ganz besonderem Interesse ist das Vorspiel zu einem kleinen, opernartigen Stück von Draghi, »*L' albero del ramo*

---

[1] Neu herausgegeben in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, III. Jahrg. 1896, 2. Teil.

*d'oro«* (1681). Diese Ouvertüre, die man zweifellos als Programmouvertüre bezeichnen muß, bezieht sich nicht auf den poetischen Inhalt der Oper, sondern auf den Ort der Handlung; sie bemüht sich, tonmalerisch gewisse Orts- und Naturschilderungen zu geben und eine gewisse Stimmung im Zuhörer zu erwecken. Die Überschrift »*Precede sinfonia come di strepito di vento in un posco*« sagt schon, worum es sich handelt. Die Ouvertüre verdient nach mancherlei Richtungen hin so viel Beachtung, daß wir sie als Beilage zum Abdruck bringen[1]. Sie beginnt mit einem Allegrosatze, dessen duftige Violinfiguren nicht unzutreffend mit der analogen Stelle in Mendelssohns Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« verglichen wurden[2]; in anschaulichster Weise wird hierin das Säuseln des Windes in den Büschen gemalt. Zu der wirkungsvollen Milieuschilderung tritt noch die formale Gestaltung, die gleichfalls unsere Aufmerksamkeit erregen muß: wir finden hier einen Allegrosatz, der nach Einschiebung eines langsamen Mittelsatzes wiederholt wird. Als französisch können wir diese Form unmöglich bezeichnen; denn da wird ein rascher fugierter Teil von einem langsamen Largo eingeleitet und allenfalls durch eine langsame Koda beschlossen. Auch mit der späteren Scarlattischen Sinfonie ist sie nicht zu verwechseln, denn da folgt dem langsamen Mittelteil niemals eine Wiederholung des ersten Teiles, sondern ein neuerfundener Teil. Hier wie in anderen ähnlich geformten Sinfonien Draghis und Cestis sind demnach ganz selbständige Gebilde zu konstatieren, die sich an vokale Formen, etwa die der da capo-Arie, anlehnen und ihrerseits von nicht zu unterschätzendem Einflusse auf die Ausbildung der Sonatenform waren.

Wir haben die Entwicklung der venetianischen Opernsinfonie bis zu jenem Zeitpunkte verfolgt, wo eine Gabelung eingetreten ist, und haben dann jenen Zweig betrachtet, der durch den Einfluß der französischen Ouvertüre sich stark dieser letzteren nähert. Der andere Zweig der venetianischen Opernsinfonie führt zu Alessandro Scarlatti hin; es ist jener, der das konzertierende Element in die Opernsinfonie einführt und hierdurch auch wesentlich auf die Entstehung des Instrumentalkonzertes einwirkt. Diese Wechselwirkung zwischen konzertanter und dramatischer Musik wurde schon gestreift, ebenso das Bestreben in der Oper jener Zeit, auch in musikalischer Hinsicht das Prunkvollste und Glänzendste zu

---

[1] Musikbeilagen Nr. 3.

[2] Neuhaus, l. c.

leisten. Nichts ist daher natürlicher, als daß man den in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auftauchenden zahlreichen Instrumentalvirtuosen auch Gelegenheit geben wollte, sich in der Oper hören zu lassen; der geeignetste Rahmen dazu war wohl die Einleitungssinfonie, wo die Instrumentalisten, noch nicht verdunkelt von dem Glanze der Gesangssterne, mit denen sie ja manchmal im Verlaufe der Oper um die Wette brillieren mußten, ihre Kunstfertigkeit zeigen konnten. Heuß sucht den Ursprung des Instrumentalkonzertes überhaupt in der Opernsinfonie, welcher Behauptung Schering mit Recht entgegentritt[1]. Die Annahme, daß die venetianische Opernsinfonie im 17. Jahrhundert die eigentliche Orchestermusik gewesen sei, geht entschieden zu weit. Man darf die formengeschichtliche Bedeutung der venetianischen Opernsinfonie nicht zu stark überschätzen. Daß eine Wechselwirkung zwischen Oper und Konzertmusik stattgefunden, ist zweifellos; aber der Einfluß, den die selbständige Instrumentalmusik auf die Oper und ihre Instrumentalstücke genommen hat, ist größer als der umgekehrte. Das Konzertleben war damals stärker entwickelt, als allgemein angenommen wird. Nicht bloß in der Kirche wurde weit über die gottesdienstlichen Erfordernisse hinaus konzertiert, sondern auch die damals entstandenen Kunstakademien förderten die Konzertmusik in reichstem Maße. Daß aber die Opernsinfonien hinwiederum zur Ausbildung des konzertierenden Stiles vieles beitrugen, soll nicht bestritten werden. In der Oper mit ihrem reich besetzten Orchester war nicht bloß die technische Ausführungsmöglichkeit, sondern auch das empfängliche Publikum vorhanden. Es wurden eben — wie so oft vorher und nachher in der Geschichte der Ouvertüre — bereits bestehende, in der Konzertmusik erprobte Stilprinzipien in die Oper respektive deren Einleitungssinfonie verpflanzt. Diese Transfusion konzertmäßiger Elemente in die Opernsinfonie läßt sich nach vielfacher Richtung hin konstatieren. Zunächst rein äußerlich in der solistischen Behandlung eines Instrumentes oder einer Instrumentengruppe und deren Gegenüberstellung gegen den ganzen Orchesterkörper. Dieser letztere hatte im Laufe der Zeiten auch eine Wandlung durchgemacht. Das reiche, voll- und vielfarbig besetzte Orchester, das Monteverdi so effektvoll verwendet, ist aus der Oper geschwunden. Nicht mehr wie früher schreiben die Komponisten für ganz bestimmte, dem Inhalt der Szene angepaßte Instrumente, deren Klangfarben zur Erhöhung der Stimmung beitragen, son-

[1] l. c. S. 14.

dern es entwickelt sich nach und nach ein stereotypes, vier- oder fünfstimmiges Schema, welches zur Ausführung durch die gerade vorhandenen Instrumente, meistens Streicher, dient. Diese Schablone, welche jedes individuelle Hervortreten eines Instrumentes, aber auch jeden Versuch einer charakteristischen Orchesterbehandlung ausschloß, wurde in den Sinfonien der späteren Venetianer zur Regel. Den Grundstock des Orchesters bildeten die Streicher, deren zwei höchste Stimmen hie und da durch Trompeten verstärkt wurden, während sich den Bässen manchmal das Fagott oder tiefe Zupfinstrumente, außerdem auch Klavierinstrumente zur Ausführung des Continuo beigesellen. Diese Versteinerung der Klangfarben wurde aber plötzlich unterbrochen durch das Heraustreten der Trompeten aus dem Orchesterkörper: sei es aus dem rein äußerlichen Grunde, weil damals eine virtuose Trompetenschule in Italien blühte[1], sei es zur Charakteristik des meist kriegerischen Inhaltes der Opern, kurz und gut, die Trompeten machen sich solistisch bemerkbar, sowohl in der Begleitung der Gesangsstücke, als in den reinen Instrumentalsätzen. Diese letzteren erhalten durch das Spiel der Trompete, das der Natur des Instrumentes gemäß fanfarenartig wird, einen ausgeprägt militärischen Charakter und dienen daher vortrefflich zur Illustration kriegerischer Vorgänge in der Oper. Heuß führt als die erste bekannte derartige Konzertsinfonie die zur Oper »*Adelaide*« von Sartorio aus dem Jahre 1672 an[2]. Hier stehen zwei Tromben als Soloinstrumente dem Streichorchester gegenüber, mit dem sie sich in echo-artigen Imitationen fortwährend ablösen. Eines speziellen Hinweises wert sind die zwei einleitenden Akkorde des ganzen Orchesters. Diesem Rudiment der früheren feierlichen Einleitung in den Opernsinfonien, die in der französischen Ouvertüre mit so großer Strenge festgehalten wurde, werden wir später bei Scarlatti und noch bis in unsere Zeit hinein wieder begegnen. Es müssen nicht gerade zwei Trompeten sein, die zum solistischen Spiel herangezogen werden; in Carlo Pallavicinos »*Diocletiano*« (1675) konzertiert nur eine Trompete, und das Streichorchester bildet einen lustigen Widerpart dazu. Nach einem 15 Takte langen ersten Teil beginnt die Trompete ein starkes Thema herauszuschmettern, das vom Streichorchester

[1] Beweis dafür die Trompetenschule von Fantini, »Modo per imparare a sonare di Tromba«, Frankfurt 1638.

[2] Vgl. über diese Sinfonie außer Heuß noch Kretzschmar, »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik«, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1900.

nachahmend fortgeführt wird; den Schlußteil bildet ein menuettartiges Sätzchen im $^3/_4$-Takt, in welchem die Trompete immer hoch über dem Orchester herumklettert. Sehr ähnlich gebaut ist eine Sinfonie von P. A. Ziani zur Oper »*Candaule*« (1679), die Heuß sehr eingehend bespricht. Ein weiteres Beispiel wäre vielleicht die Sinfonia zur Oper »*Olimpia vendicata*« (1682) von Domenico Freschi, in der gleichfalls eine Solotrompete die führende Rolle spielt. Diese Bevorzugung der Trompete als Soloinstrument ist auch die Eigentümlichkeit der instrumentalen Konzertmusik jener Zeit, und auch hier wird die Trompete meistens dazu benützt, um den Eindruck kriegerischer Musik hervorzurufen. Das Bevorzugen der Kriegsstimmung in den Opernsinfonien ist entweder Folge oder Ursache der großen Vorliebe für Schlachtenmusiken im 17. Jahrhundert, die sich noch bis ins 19. Jahrhundert hinein fortsetzt. Diese Schlachtendarstellungen bilden dann nicht bloß den Gegenstand von Einleitungs- oder Zwischenaktssinfonien in Opern und Oratorien, sondern sind selbständige Orchesterstücke. Wasielewski in seiner »Geschichte der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts« bringt in seinen Beilagen[1] ein solches Stück: »*La gran Battaglia*« von Uccelini, zum Abdruck. Die Orchesterkomponisten des 17. Jahrhunderts liebten es auch sonst, ihren Stücken Überschriften zu geben, die auf einen Programmcharakter schließen lassen und dabei auch die musikalische Behandlung beeinflussen. Daß zwischen diesen programmatischen Orchesterstücken (den Urvätern der modernen sinfonischen Dichtungen) und den Opernsinfonien ein verwandtschaftlicher Zusammenhang bestand, ist unbestreitbar; daher sind auch die Verfasser solcher Orchesterstücke meist unter den Opernkomponisten zu suchen. Giovanni Legrenzi, der beide musikalische Gebiete erfolgreich bebaute und auf eine stattliche Reihe von Schülern befruchtend eingewirkt hat, ist da zu nennen, außer ihm noch Giov. Batt. Bassani, Maurizio Cazzati u. a. Natürlich beschränkte sich die solistische Behandlung einzelner Instrumente nicht auf die Trompeten; bald werden die Streichinstrumente einzeln und in Gruppen, ebenso dann auch andere Blasinstrumente herangezogen. Die Details dieser Entwicklung gehören nicht hierher, sondern in die Geschichte des Instrumentalkonzertes, weswegen ich diesfalls auf Scherings Werk verweise. Aus Scherings »Geschichte des Oratoriums« mögen auch einzelne Beispiele solcher konzertierenden Sinfonien im Ora-

[1] Nr. XXIX.

torium, wo sie besonders festen Fuß faßten, entnommen werden. Ich greife da z. B. die »*Sinfonia terribile*« zu einem Oratorium von Domenico Freschi »*Miracolo del Mago*« (1680) heraus, »in der ein Concertino von zwei Cornetts und Fagott gegen ein sechsstimmiges Concerto grosso von Streichern steht, Forte und Piano, Düsterkeit und Wildheit abwechseln«.

Nicht bloß das äußerliche Moment, daß ein oder mehrere Instrumente solistisch aus dem Ensemble heraustreten, gibt diesen Opernsinfonien einen konzertanten Charakter; er liegt in der ganzen Technik, in dem Gegeneinanderarbeiten der einzelnen Stimmen, und auch in den Themen der Sinfonien. Gegenüber der steifen, grobkörnigen Art der früheren Instrumentalmusik, der Gabrielischen Kanzonen und Sonaten und der älteren venetianischen Opernsinfonien haben diese Werke eine feine Beweglichkeit, geben sie den Stimmen und Instrumenten Gelegenheit, sich auszuleben und flott darauf los zu musizieren. Sie drängen zu dem Höhepunkte hin, den die italienische Opernsinfonie unter Alessandro Scarlatti erklommen, bereiten aber auch gleichzeitig ihren Verfall vor.

Hat es auch die venetianische Epoche der Oper in ihren Sinfonien zu einem feststehenden, allgemeingültigen Typus nicht gebracht, so weist sie doch verschiedene höchst interessante Bildungen auf, welche bedeutungsvolle Ausblicke in die Zukunft eröffnen. Die ganze reiche Entwicklung der Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert zieht darin an uns vorüber, und der Konzertmusik wurden ebensoviele Anregungen gegeben wie entnommen. Die bemerkenswerteste Errungenschaft der Epoche ist aber die Erfassung des Zusammenhanges zwischen Ouvertüre und Drama. Dieser Zusammenhang nimmt schon von der ersten uns erhaltenen Opernouvertüre, der zum »Orfeo« von Monteverdi, ihren Ausgang; denn das Ritornell, welches einen Teil der Einleitung bildet, ist, wie erwähnt, ganz programmatisch aufzufassen. So enthalten die venetianischen Opernsinfonien schon die Keime für all das, was sich später in und aus der Opernouvertüre entwickeln sollte.

# III. Kapitel.

## Die Ausbildung zweier Formentypen: Die französische Ouvertüre (Lully) und die italienische Sinfonia (Scarlatti).

Anders als in Italien waren die Grundlagen der Oper in Frankreich. Hier repräsentierten bis spät ins 17. Jahrhundert hinein die »*ballets de cour*« die dramatische Musik. Die Handlung, das dramatische Moment, psychologische Vorgänge etc. waren ganz Nebensache; Hauptsache war die Ausstattung und der Tanz. Dementsprechend hatte auch die Musik zu diesen Balletten ausschließlich Tanzcharakter. Von der Musik zu den Balletten des 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts sind nur wenige Bruchstücke erhalten. Erst für die aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammenden Werke besitzen wir eine reiche Quelle in der »*Collection Philidor*«[1].

Die musikalischen Formen, sowohl vokale als instrumentale, die in diesen Balletten vorkommen, waren alle melodisch scharf gegliedert und streng rhythmisiert; sie waren dazu bestimmt, das Auftreten der einzelnen Gruppen, welche meist irgendeine Charaktereigentümlichkeit, einen Stand oder ein Gewerbe, gewisse komische Gebrechen etc. darstellten, zu begleiten und führten gewöhnlich den Titel »*Entrée*«, manchmal auch »*Air*«.

Die ganze Ballettmusik bestand nur aus derartigen »*Entrées*«, welche als Überschrift immer den Titel der betreffenden Gruppe führten. In musikalischer Beziehung weisen sie eine einfache, zweiteilige Form mit Reprise auf, sind meist zweizeitig im Rhythmus und ganz homophon gesetzt.

Die Komponisten dieser Ballette bis ungefähr 1660 (die Zeit des Hervortretens von Lully) sind größtenteils unbekannt. Philidor nennt im 4. Bande seiner Kollektion in der Widmung an den König allerdings einige Namen von solchen Komponisten, sie scheinen ihm aber im Vergleiche mit Lully ziemlich untergeordnet. Er sagt: «*Il faut avouer que M*rs *Molier, Mazuel et Verpré qui en composaient les Symphonies avec M*rs *Camfort, Chausi et*

---

[1] In der Bibliothek des Conservatoire zu Paris. Über diese Sammlung vgl. den Aufsatz von Wasielewski in der Vierteljahrsschrift f. Musikw. Bd. I, S. 531 ff.

Es mag hier darauf hingewiesen werden, daß vier Bände, welche ganz denen der *Collection Philidor* gleichen und ebenfalls französische Ballett- und Opernmusik des 17. Jahrhunderts enthalten, sich in der Stadtbibliothek zu Versailles befinden.

*Brissets qui estoient pour le Vocal avoient déjà apperçeu de loin ces lumières du bon goût qui n'ont esté decouvertes entièrement que par l'illustre Mr de Lully.«* Alle diese Ballette wurden durch Instrumentalstücke eröffnet, wie wir es zwar nicht aus den Partituren, aber aus den Berichten über die Aufführungen zurückverfolgen können. Welcher Art diese Vorspiele gewesen sein dürften, dafür haben wir einen Anhaltspunkt in dem »*Ballet de Mademoiselle*« aus dem Jahre 1640, Bd. 3 der Coll. Philidor. Hier heißt das erste Stück »*Ouverture*« mit dem Untertitel »*1er Air*«; das zweite Stück heißt dann schon »*2e Entrée*«. Augenscheinlich wurde das 1re Entrée, wie dies früher sicherlich auch meistens geschehen sein dürfte, vor dem Auftreten der ersten Gruppe, ja wahrscheinlich schon vor dem Aufziehen des Vorhangs gespielt und dann beim Einzug der ersten Gruppe wiederholt: das erste Entrée diente also gleichzeitig als Vorspiel. Immerhin ist dies das erstemal, daß wir dem Worte »Ouverture« im musikalischen Sinne begegnen.

Das betreffende Stück[1] weist in seinen zwei Teilen schon einen Tempogegensatz auf, ein Prinzip, das für die weitere Ausbildung der Ouvertürenform von größter Bedeutung wurde: Nach dem ersten Teile, der wiederholt wird, erscheint der alla breve-Takt (₵), zum Zeichen der Beschleunigung des Tempos vorgezeichnet. Nach 14 Takten tritt dann wieder das gewöhnliche Zeitmaß (C) ein, welches 10 Takte lang anhält, während in den letzten 4 Takten nochmals der alla breve-Takt und hiermit das rasche Tempo vorgeschrieben ist.

Weiter enthält die Collection Philidor ein »*Ballet des rues de Paris*« aus dem Jahre 1647, dessen erstes Stück auch als »*Ouv.*« bezeichnet ist[2]. Formell unterscheidet sich dieses Stück gar nicht von dem oben erwähnten und von den übrigen Entrées. Es ist aber, wie die Überschriften zeigen, nicht mehr gleichzeitig erstes Entrée, sondern ein selbständiges Stück, wirklich bloß Ouvertüre, der erst das »*première Entrée*« folgt; von da an ist der Name »Ouverture« als Bezeichnung für das Einleitungsstück und dessen Voranstellung den eigentlichen Tanzstücken gegenüber vollzogene Tatsache. Gewöhnlich hat dann jede einzelne Partie des Balletts, deren es immer mehrere — mindestens zwei — gibt, eine besondere Ouvertüre.

---

[1] Abgedruckt bei Prunières, »Notes sur les Origines de l'Ouverture française«, Sammelb. d. I. M.-G. Jahrg. XII, Heft 4, S. 570 f.

[2] Siehe Musikbeilagen Nr. 4.

Allen diesen Ouvertüren gemeinsam ist vor allem die Gliederung in zwei Teile, einen langsamen und einen raschen welch letzterer manchmal noch eine Unterteilung erfährt; so besteht beispielsweise der zweite Teil der Ouvertüre zum »*Ballet des Festes de Bacchus*« (aus dem Jahre 1651) aus zwei Abschnitten, einem 7 Takte langen im alla breve-Takt und einem 8 Takte umfassenden im $^3/_2$-Takt. In dem »*Ballet du Derèglement des Passions de l'Interest de l'Amour et de la Gloire*« (1652) hat jede Partie ihre eigene Ouvertüre; die der dritten und letzten Partie ist im zweiten Teile mehrfach untergeteilt, wobei nur das Überwiegen des $^3/_2$-Taktes bemerkenswert ist. Die zwei Teile sind nicht ganz voneinander getrennt, sondern durch einen Halbschluß auf der Dominante miteinander verbunden. Schon in diesen Erstlingen der französischen Ouvertürenform begegnen wir dem später für diese so charakteristischen punktierten Rhythmus, dem »*rythme saccadé*«, wie ihn Prunières nennt.

So weit war die Form der Ouvertüre bereits entwickelt, als Lully zu schaffen beginnt. Welchen Anteil Lully an der Ausgestaltung der Ouverturenform, ja der französischen Oper überhaupt genommen, ist noch nicht genügend aufgeklärt; von einigen wird Lullys Bedeutung lebhaft bestritten, von anderen wieder mit Emphase aufrecht erhalten. Speziell im Hinblicke auf die Ausbildung der Formen aber ist Lully ein großes Verdienst nicht abzusprechen, und zur Ausprägung der Ouvertürenform hat er wohl das meiste beigetragen. Allerdings ist sie nicht fix und fertig aus seinem Haupt entsprungen; Ansätze zur französischen Ouvertürenform sind vor Lully und um ihn herum allenthalben zu finden. Er hat sie nur alle zu sammeln und gut zu vereinigen und an dem einmal gewonnenen zäh festzuhalten gewußt. Die wichtigsten Anregungen für die Ausbildung der Ouvertürenform hat Lully von der konzertanten Instrumentalmusik erhalten; denn Hand in Hand mit der Entwicklung der dramatischen Musik geht in Frankreich sowohl wie in Italien die Ausbildung der Instrumentalformen für das Konzert, und in beiden Ländern vollzieht sich eine Wechselwirkung zwischen diesen zwei Gebieten. In Frankreich war es die Suite, welche damals unter allen selbständigen Instrumentalformen am meisten Bedeutung besaß. Ebenso wie die venetianische Opernsinfonie von den Sonaten und Kanzonen der italienischen Tonsetzer beeinflußt wurde und diese letzteren wieder ihrerseits befruchtet, ebenso ist ein Hinüberwirken der Suite auf die französische Ouvertüre und vice versa bemerkbar. In erster Linie kommt da natürlich die Orchester-

suite in Betracht. Daß die Orchestersuite kein autochthones französisches Produkt ist, kann ja jetzt als feststehend angesehen werden[1]. Aber in Frankreich konnte sie sich freier und künstlerischer entwickeln als anderswo, dank den dort bestehenden ausgezeichnet geschulten Orchestern. Vor allem besaß der Hof in den »*Violons du Roi*«, der sogenannten »*grande bande*«, einen mit 24 Streichern besetzten vorzüglichen Orchesterkörper; Lully wußte dann noch die Gründung eines zweiten Orchesters, für den Dienst bei der Königin bestimmt, die sogenannten »*16 petits violons*«, durchzusetzen. Diese beiden Orchester repräsentieren gewissermaßen zwei Geschlechter von Streichinstrumenten: das ältere die Familie der Violen, das jüngere die der erfolgreich vordringenden Violinen. Auch die großen, vornehmen Fürsten, wie z. B. Mazarin, hielten sich ihre eigenen Kapellen, so daß das Orchesterspiel eifrige Pflege finden konnte.

Über die französische Orchestersuite um die Mitte des 17. Jahrhunderts orientiert uns die von Jules Ecorcheville herausgegebene Publikation »*Vingt Suites d'Orchestre*«[2]. Die 17. Suite hieraus hat als Einleitung eine »*Ouverture*« von »*G. D.*«. Ecorcheville deutet diese Initialen auf Guillaume Dumanoir; Tobias Norlind[3] hat nachzuweisen versucht, daß diese Buchstaben sich auf den schwedischen Komponisten Gustaf Düben beziehen. Prunières stellt im Anschlusse an Eitner die Autorschaft des englischen Komponisten Gerhard Disineer für dieses Stück fest. Stilistisch ist diese Ouvertüre, wie die übrigen der Sammlung, als französisch zu bezeichnen. Ihre Entstehung dürfte in die Zeit um das Jahr 1660 herum zu setzen sein, denn die imitatorischen Einsätze im zweiten Teile weisen auf die Verwandtschaft mit dem Fugato der Lullyschen Ouvertüre hin. Dieses Fugato ist das unterscheidende Merkmal zwischen den früheren Ballettouvertüren und denen Lullys. Wieso dieser dazu gekommen, den zweiten Teil der Ouvertüre fugiert zu gestalten, ist nicht mit Sicherheit, aber doch annäherungsweise festzustellen. Einerseits dürfte Lully gewisse, nicht von der Orchestermusik

[1] Vgl. hierzu insbesondere Karl Nef, »Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh.«, Beihefte der I. M.-G., Heft 5.

[2] »Vingt Suites d'Orchestre du XVII. Siècle français (1640—1670). Publiées pour la premiere fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel precédées d'une Étude historique par Jules Ecorcheville«, Paris und Berlin 1906.

[3] »Zur Geschichte der Suite«, Sammelb. d. I. M.-G. 1905/06.

herstammende Einschläge erhalten haben, welche halfen, die Struktur der französischen Ouvertüre festzuschließen: nämlich von der Klavier- und Orgelmusik jener Zeit. Wir hören, daß damals an die Spitze der Klaviersuiten Einleitungsstücke — *Préludes* — gestellt wurden, die eine gewisse Verwandtschaft mit der französischen Ouverture, namentlich durch Aufnahme eines fugierten Mittelsatzes, aufweisen [1]. Louis Couperin soll es gewesen sein, der die französische Klavierliteratur um diese Formengattung bereicherte. Die Form dieser *Préludes* ist eine dreiteilige: »an eine phantastische Einleitung von gebrochenen Akkorden und lebhaftem Passagenspiel schließt sich ein als ‚*changement de mouvement*‘ bezeichneter fugierter Mittelsatz an, der wieder einen frei schweifenden Mittelsatz, *Suitte* genannt, nach sich hat.«

Von noch größerer Wirkung auf Lully dürften aber die Opernsinfonien der römischen Komponisten, deren Werke damals gerade mit großem Erfolge in Paris aufgeführt wurden, gewesen sein. Die römischen Komponisten hatten, wie schon früher erwähnt, sich als Instrumentaleinleitungen zu ihren Opern der *Canzone da Sonar* bedient, und die Ähnlichkeit zwischen diesen kanzonenartigen Opernsinfonien und der Lullyschen Ouvertüre ist stark in die Augen springend. Jedenfalls war die festgefügte Form der Kanzone schon die teilweise Erfüllung all der keimenden Ansätze, welche allenthalben in Frankreich emporsprossen. Daß man sie mit den heimischen Errungenschaften kombinierte und auf diese Weise eine neue Form schuf, ist naheliegend. Es ist zu weitgehend, die französische Ouvertüre ganz und gar als eine bloße Herübernahme der Instrumentalkanzone zu bezeichnen, wie dies Riemann getan hat; Lully hat aber jedenfalls seine Schöpfung den schon vorhandenen Gebilden stark angenähert und wurde hierzu wahrscheinlich mehr von außen her als durch innere künstlerische Gründe gedrängt.

Das erste uns vollständig erhaltene dramatische Werk Lullys ist eine kleine italienische Komödie mit Balletteinlagen »*L'Amore ammalato*« aus dem Jahre 1657. Die Ouvertüre dazu [2] steht eigentlich ganz noch auf dem Boden der anderen, früher beschriebenen Balletteinleitungen; der einzige Fortschritt gegen den klassischen Typus hin ist die Dreizeitigkeit des zweiten Teiles. Das ist aber keine eigentliche Änderung, denn wir haben schon früher Ballettouvertüren, in deren zweitem Teile der dreizeitige

---

[1] Vgl. Seiffert-Weitzmann, »Geschichte der Klaviermusik«, S. 162.

[2] Teilweise abgedruckt und genau beschrieben bei Prunières, l. c., p. 573.

Rhythmus auftritt, kennen gelernt. Auch gab es für diese Aneinanderreihung zwei- und dreizeitiger Rhythmen schon ein Vorbild in der Pavane mit darauffolgender Gagliarde. Einen weiteren Fortschritt weist seine nächste Ouvertüre, die zum Ballett »*Alcidiane*« aus dem Jahre 1658 auf: im zweiten Teile treten die einzelnen Stimmen nicht gleichzeitig, sondern imitatorisch nacheinander auf[1]. Wenn man dies auch noch nicht als Fugato bezeichnen kann, so ist es doch der erste schüchterne Versuch zu einem solchen und jedenfalls ein Herausgehen aus der bisherigen Schablone der Ballettouvertüren[2].

Die Ouvertüre zum nächsten Ballett Lullys, das »*Ballet de la Raillerie*«, bringt die Vereinigung der in den beiden vorhergehenden neu gewonnenen Momente: die Dreizeitigkeit und das Fugato, beides im zweiten Teil. Auch hat sie nach dem fugierten Teile noch eine langsame Koda im C-Takte, die sich im klassischen Typus — wenn auch nicht als Regel, so doch häufig — findet. Vollkommen fertig zeigt sich die Form endlich in der Ouvertüre, die Lully für die Aufführung des »*Serse*« von Cavalli, welche am 22. November 1660 im Louvre stattfand, schrieb. Es ist immerhin bezeichnend, daß man Lully außer den Balletteinlagen auch die Ouvertüre zu der Oper des berühmten Italieners schreiben ließ: bezeichnend dafür, daß man in Paris damals schon beides — Ballett und Ouvertüre — als spezifisch französische Produkte ansah, und daß man Lully hierzu für berufener ansah als den weit hergeholten Opernkomponisten.

Die Ouvertüre zu »*Serse*« stellt das erste und zugleich mustergültigste Paradigma der französischen Ouvertürenform dar.

Welches sind die Typenmerkmale der französischen Ouvertüre? Als das hervorstechendste Merkmal wurde bisher stets die Dreiteiligkeit der Form hingestellt: Erster Teil langsam, zweiter Teil schnell, dritter Teil langsam. Nun gibt es zahlreiche Ouvertüren von Lully und andern französischen Komponisten, die gar keine Dreiteiligkeit aufweisen, sondern nur zwei Teile: einen langsamen und einen schnellen, welche beide wiederholt werden. Diese Zweiteiligkeit der Form wurde durch das ganze 18. Jahrhundert hindurch oft betont, und die Hinzufügung einer langsamen Koda gilt eigentlich als Ausnahme[3]. Nie aber

---

[1] Die Ouvertüre ist abgedruckt bei Prunières, l. c.

[2] Den großen Eindruck, den diese Ouvertüre auf die Zeitgenossen machte, spiegeln die Verse Lorets wider, die Prunières abdruckt.

[3] Man vergleiche hierzu die teilweise von Prunières zitierten Definitionen in den Lexicis von Rousseau, Walther und Grassineau, weiter die später

wurde, wie einzelne Musikhistoriker noch immer zu glauben scheinen, der erste Teil nach dem zweiten wiederholt und auf diese Weise die Dreiteiligkeit erreicht. Die Koda kann mit dem ersten Teile in einem gewissen Zusammenhange stehen, aber sie ist doch stets ein bloßes Anhängsel, meist von wenigen Takten, welches nur dazu da ist, den fugierten ersten Teil ruhig ausklingen zu lassen und mit diesem sogar wiederholt wird.

Der erste dieser beiden Teile hat immer ein langsames Zeitmaß, steht meist im zweizeitigen Takt, ist sehr gravitätisch, mit häufiger Verwendung des punktierten Rhythmus; der zweite ist ausnahmslos fugiert, in rascherem Tempo, meist — aber nicht immer — im dreizeitigen Takte, das Thema in kleinen Notenwerten; gleich daran anschließend die erwähnte Koda, fast durchwegs bloß aus ein paar langsamen Akkorden bestehend. Der erste Abschnitt hat einen Halbschluß auf der Dominante, wodurch eine Verbindung der beiden Teile herbeigeführt wird während der zweite auf der Tonika schließt.

Zu den charakteristischen Merkmalen der Lullyschen Ouvertüren gehört auch die Fünfstimmigkeit der Orchesterbesetzung. Wieso Lully bei dieser Stimmenanzahl stets geblieben, ist leicht erklärlich, wenn man die Zusammensetzung seines Orchesters, die uns überliefert ist, betrachtet: Er hatte fünf verschiedene Streichinstrumente, und diese gaben eben das Gerüst seines Orchesterbaues ab. Seine *16 petits violons* bestanden aus: *4 dessus de violon, 1 haute contre, 1 taille, 2 quintes de violon, 4 basses de viole;* außerdem waren noch 4 Flötisten (von denen zwei auch Oboe bliesen), 2 Oboen, 1 Fagottist und 1 Pauker engagiert. Diese Bläser wurden wohl vorzugsweise zur Verstärkung der Streicherstimmen verwendet. Im 41. Band der Sammlung Philidors finden sich 2 Suiten, die auf 7 Systemen notiert sind: für Streicher und 2 Oboen, anscheinend also siebenstimmig; in Wahrheit gehen die beiden Oboen mit den zwei höchsten Violinstimmen ganz unisono. Die Bläserpaare zusammen mit dem einsamen Fagott hat Lully aber auch dazu benutzt, um in die Instrumentalstücke seiner Opern kleine zierliche Trio-Episoden einzuschalten, heitere Zwiegespräche munterer Stimmen, die von einem ernsten Basse chaperoniert werden. Dieses Herausgehen der Bläser gegenüber den Streichern, ihre selbständige und charakteristische Verwendung war entschieden etwas Neues und

S. 60 ff. aufgeführten Autoren; dagegen erwähnen Palast, Scheibe u. a. wieder ausdrücklich die Hinzufügung der Koda, was Prunières entgangen ist.

Ungewohntes. In Deutschland machte diese Feinheit der Orchestration besonders großen Eindruck, und die Begeisterung für Lullys Musik und das Bestreben, sie zu kopieren, der sogenannte »Lullismus«, sind größtenteils darauf zurückzuführen.

Das Jahr 1660 bedeutet also gewissermaßen das Geburtsjahr der französischen Ouvertürenform. Aus dem Jahre 1661 enthält die Collection Philidor die Musik zu Molières »*Les Facheux*« von Beauchamps, welche eine Ouvertüre enthält, die den Typus der Lullyschen Ouvertüre ganz rein bringt. Prunières wirft die Frage auf, ob beide — Lully und Beauchamps — vielleicht ein älteres, unbekanntes Muster kopiert hätten. Nach dem oben Gesagten ist die Frage zu verneinen. Tatsächlich dürfte Lully derjenige gewesen sein, der die Form der französischen Ouvertüre, wenn auch nicht neu schuf, so doch mit Benutzung schon vorhandener Ansätze als Erster fixierte.

Lullys Ballette, die nach dem »*Serse*« entstanden, enthalten Musterbeispiele seines Ouvertürentypus, z. B. das »*Ballet Royal de la Naissance de Venus*« (1665), das »*Ballet de Muses*« (1666) u. a. Einen kleinen Seitensprung erlaubt sich Lully in dem als »Comédie et Ballet« bezeichneten Stück »*L'amour medicin*«, wo er eine Chaconne an Stelle einer Ouvertüre als Einleitung vorausschickt.

Es gab unter den vielen, die sich der Macht Lullys und seiner musikalischen Normen nicht beugten, einen, der ein gefährlicher und vielleicht siegreicher Nebenbuhler zu werden schien: Robert Cambert. Dieser Musiker, der schon im Jahre 1659 ein kleines opernartiges Stück »*La Pastorale*«, Text von Perrin, dessen Musik aber nicht vollständig erhalten ist, komponierte, wird von vielen als der eigentliche Begründer der französischen Oper betrachtet; er soll es gewesen sein, der die dramatische Musik in Frankreich aus dem leichten Genre der Ballette zum hohen, etwas steifen Ernst der französischen Oper emporgehoben hat. Nach dem Erfolg von »*La Pastorale*« wußte sich Perrin hauptsächlich durch die Gunst des Kardinals Mazarin ein Patent von Ludwig XIV. zu verschaffen, in welchem ihm die Bewilligung erteilt wurde ....: »*d'établir, par tout le royaume des académies d'opéra, ou représentations en musique en langue française, sur le pied de celles d'Italie*«.

Perrin assoziierte sich mit Cambert wegen der Komposition, mit dem Marquis von Sourdéac wegen der Dekorationen und Maschinen; der vierte Teilnehmer war ein Finanzier namens Bersac de Champeron. Als erste Frucht dieses teils künstlerischen,

teils geschäftlichen Unternehmens erschien im Jahre 1671 die »*Pomone*«, Text von Perrin, Musik von Cambert.

Vielfach betrachtet man die »*Pomone*« als die erste französische Oper und spricht den vorhergegangenen Balletten jegliche Bedeutung in dieser Hinsicht ab; doch erscheint diese Geringschätzung der Ballette nicht ganz gerechtfertigt, denn sowohl stofflich als auch musikalisch erheben sich manche Ballette zu ganz ansehnlicher Höhe. Allerdings haben alle Stücke darin noch unverkennbaren Tanzcharakter, während in der »*Pomone*« sich der Einfluß der italienischen Oper und des »Stile rappresentativo« geltend machte.

Cambert scheint sich dagegen gesträubt zu haben, die Lullysche Form der Ouvertüre tel quel zu übernehmen. Er sucht sie anscheinend zu erweitern; dies tut er dadurch, daß er den zweiten raschen Teil der Ouvertüre wieder unterteilt. In der Ouvertüre zur »*Pomone*« [1] besteht dieser zweite Satz, der mit »*Très vite*« überschrieben ist, aus einem 15 Takte langen Teil im $^3/_4$-Takt und einem 24 Takte langen Teil im $^4/_4$-Takt; daran schließt sich die Koda, 8 Takte im $^2/_4$-Takt. Der langsame Einleitungssatz »Mouvement grave« ist sehr hübsch und imitatorisch gearbeitet, nicht so homophon wie die korrespondierenden Sätze bei Lully. Ähnlich ist die Ouvertüre zu dem im folgenden Jahre erschienenen opernartigen Stück Camberts »*Les Peines et les Plaisirs de l'Amour*« [1] gebaut. Auch hier ist der zweite Satz, mit »*Vite*« bezeichnet, in zwei Teile geteilt, denen dann als Koda ein 9 Takte langes »*Lentement*« folgt.

In dem Wettkampfe zwischen Cambert und Lully blieb dieser Sieger, sowohl wirtschaftlich als künstlerisch; Cambert mußte weichen und begab sich nach England. Lully hatte sich inzwischen von der leichteren Form des Balletts gleichfalls auf die ernstere der Oper geworfen. Die Erfolge Camberts ließen ihn nicht ruhen, und er schrieb eine Oper nach der anderen, die sich aber alle von seinen früheren Balletten nicht sehr wesentlich unterschieden. Am allerwenigsten ist irgendein Unterschied in den Ouvertüren zu spüren; für Oper wie für Ballett dient dieselbe Form. Vielleicht ließe sich behaupten, daß die Ouvertüren zu den Opern in ihrem langsamen Einleitungssatze etwas feierlicher und pathetischer werden, und daß der fugierte Satz etwas

---

[1] Klavierauszug veröffentlicht in »Chefs d'œuvre de l'opéra française«, Paris.

ausgedehnter, namentlich durch Einschaltung von Trio-Episoden, wird. Nach der formalen Seite hin hat aber die Ouvertüre bei Lully seit ihrer Festlegung im »*Serse*« und den Balletten keine Wandlung mehr durchgemacht.

Wie an den Namen Lullys die Entstehung der französischen Ouvertüre, so knüpft sich an den Alessandro Scarlattis diejenige der italienischen oder neapolitanischen Opernsinfonie. Mehr noch als Lully ist aber Scarlatti eigentlich nur der Vollender und Befestiger dessen, was vor ihm schon, wenn auch nur rudimentär, vorhanden war. Das entscheidende Merkmal der kompositorischen Tätigkeit Scarlattis in allen seinen Werken ist die Lust am rein Konzertanten. Seine Opern beweisen dies in ihrem vokalen Teil ebenso wie in dem instrumentalen; alle einzelnen Stücke der Oper, die bei den Florentinern und Venetianern in der Regel nur dramatische Zwecke verfolgten, werden jetzt nur mehr als Mittel zum Konzertieren verwendet. So schafft sich Scarlatti einerseits die große da capo-Arie, andererseits die italienische Opernsinfonie. Konzertierende Opernsinfonien, d. h. solche, in denen das Spiel der Instrumente mit Eifer in den Vordergrund gestellt wird, gab es schon vor ihm. Abgesehen von den römischen Komponisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist diese Bevorzugung des Konzertstils schon bei einer Gruppe der venetianischen Komponisten oben hervorgehoben worden. Aber das Konzertieren zum Selbstzweck zu machen, mit anderen Worten: ein völlig indifferentes, von der Oper ohne Bedenken abzutrennendes Instrumentalstück zu schreiben, das für irgendeine andere Oper oder sogar fürs Musizieren in Kirche oder Konzertsaal verwendet werden konnte, das war Scarlatti und seinen Nachfolgern vorbehalten. Die Scarlattische Opernsinfonie ist eben nichts anderes als ein Konzertstück mit allen äußeren Merkmalen eines solchen. Diese sind natürlich hauptsächlich in der Behandlung des ganzen Orchesters, dessen Auflösung in einzelne Gruppen und in der Verwertung der einzelnen Instrumente zu suchen. Das Überwiegen des Konzertmäßigen macht aber freilich das Wesen der Scarlattischen Sinfonie allein noch nicht aus. Ein viel entschiedeneres Charakteristikon ist die bekannte Satzaufstellung Schnell-Langsam-Schnell, die manchmal geringe Modifikationen, namentlich Erweiterungen erfährt. Als weiteres wichtiges Merkmal kommt noch hinzu die Satztechnik, welche die bei den Italienern ohnedies nicht durchwegs verwendete fugierte Arbeit ganz beiseite läßt und auf harmonischer Unterlage eine motivisch-melodische Ausgestaltung

erhält. Dies zeigt sich am deutlichsten in dem ersten dieser drei Sätze, der ja bestimmt war, sich zur kunstvollsten aller Instrumentalformen, der klassischen Sinfonie- oder Sonatenform, fortzuentwickeln.

Alle diese drei Merkmale finden sich zuerst in der Scarlattischen Sinfonie vereinigt, die dann ein Jahrhundert lang unter dem Namen »Neapolitanische Opernsinfonie« die italienische Oper beherrschte. Es bleibt nun zu untersuchen, wieso Scarlatti zu dieser Form gekommen, die unter seinen Händen eine glänzende, fröhliche Festmusik wurde. Von seinem angeblichen Lehrer Carissimi dürfte er die Anregung hierzu kaum erhalten haben. Carissimi bedeutet gegenüber den gleichzeitigen Komponisten der römischen und venetianischen Schule in bezug auf die Einleitungssinfonie eine Rückbildung, ein Zurückgreifen auf bereits überwundene Stadien: er lehnt sich ganz an Monteverdi und die Frühvenetianer an. Die Instrumentalvorspiele seiner Oratorien sind meist ganz kurz; die längsten zwei sind das zur »*Historia di Baltazar*«, das 40 Takte, und das zur »*Historia Davidi et Jonathae*«, das 39 Takte währt[1]; an Monteverdi gemahnt aber neben der akkordischen Satzweise auch die strenge, fast monotone Festhaltung der Sequenz, durch die — ebenso wie bei Monteverdi — der Eindruck der Periodisierung hervorgerufen wird. Carissimi kommt also für die Weiterentwicklung der Form nicht in Betracht. Man muß daher annehmen, daß Scarlatti, der sein Schüler gewesen sein soll, zum mindesten auf diesem Gebiete nicht viel von ihm gelernt und sich seine Anregungen wo anders geholt haben dürfte.

Aus welchen Quellen hat nun Scarlatti geschöpft? Es kommen deren mehrere in Betracht, unmittelbare und mittelbare. Zu den ersteren gehören vor allem die Werke **Alessandro Stradellas**, die Scarlatti während der gleichzeitigen Anwesenheit beider in Rom wahrscheinlich kennen lernte. Stradella, nicht bloß durch sein Lebensschicksal und sein geheimnisvolles Ende, sondern auch durch seine eigenartig-schönen Kompositionen interessant, wendet in den Einleitungssinfonien zu seinen dramatischen Musikwerken bereits Formen an, die frappant an die Scarlattische Sinfonie gemahnen[2]. Vor allem durch die auch für Scarlatti charakteri-

---

[1] Vier der Oratorien Carissimis, nämlich *Jephta*, *Judicium Salomonis*, *Baltazar* und *Jonas* sind von Chrysander in den »Denkmälern der Tonkunst« neu herausgegeben.

[2] Vgl. Heinz Heß, »Die Opern Alessandro Stradellas«, Beihefte zu den Publikationen der I. M.-G. Zweite Folge, Heft 3. Leipzig 1906.

stische wechselseitige Durchdringung von Orchesterkonzert und Opernsinfonie; äußerlich zeigt sich dies in der Heraushebung des *Concertino* aus dem *Concerto grosso*, die Stradella sowohl in der Opernsinfonie als in seiner Konzertmusik anwendet. Dann aber in formaler Hinsicht durch die Aneinanderreihung der einzelnen Sätze und die thematische Durchführung. Von Stradella rühren, wie Schering angibt, »die ersten Concerti grossi in der Gestalt, wie Corelli sie für spätere Zeiten in klassischen Mustern festgelegt«, her. Die erste seiner zwei »*Sinfonie a piu instrumenti*« weist die später von Scarlatti zum Typus erhobene Aufeinanderfolge der Sätze *Allegro* — *Largo* — *Allegro* auf. Ähnlich wie diese *Concerti grossi* sind seine Opernsinfonien gebildet, wenn bei ihnen auch die Dreizahl der Sätze und die Aufeinanderfolge der Tempi nicht konstant ist. Die Einleitung der Oper »*Floridoro*« (in der Partitur der Wiener Hofbibliothek unter dem Titel »*Moro per Amore*«) besteht nur aus zwei Sätzen, einer langsamen Einleitung und einem fugierten Allegrosatz, der drei deutlich erkennbare Abschnitte aufweist. Die *Sinfonia* zu »*Trespolo*« beginnt mit einer Intrada, die das Motiv für den zweiten, den Allegrosatz, hergibt; zum Schlusse folgt ein tanzartiger Satz im $^3/_2$-Takt, der aus zwei wiederholten Abschnitten zusammengesetzt ist. Speziell diese Tanzsätze zum Schluß sind dann ein Charakteristikon der Scarlattischen Opernsinfonien geworden.

Die letzte Komposition Stradellas ist »*Barcheggio*« (nach Angabe Catelanis[1] bedeutet der Titel eine Aufführung auf schwimmenden Barken); die *Sinfonia* dieses Stückes[2] ist einer Scarlattischen, und zwar einer aus dessen späterer Zeit, schon sehr ähnlich. Sie beginnt ohne Umschweife mit dem Allegrosatz (überschrieben »*Spiritoso e staccato*«), in dem eine Solotrompete führt, bringt dann einen langsamen Satz im $^3/_2$-Takt, der eine sehr hübsche periodische Gliederung aufweist, dann einen als »*Canzone*« bezeichneten fugierten Satz und zum Schlusse einen Prestosatz im $^3/_8$-Tempo. Auffallend ist die übermäßige Länge der einzelnen Teile; so dauert der erste 26, der zweite 68, der dritte 40 und der letzte 122 Takte. Was die Ausdehnung anbelangt, hat sich Scarlatti schon mehr Beschränkung aufzuerlegen gewußt; sonst können wir aber getrost sagen, daß Stradella ein direkter Vorläufer Scarlattis im Hinblick auf die Opernsinfonie war[3].
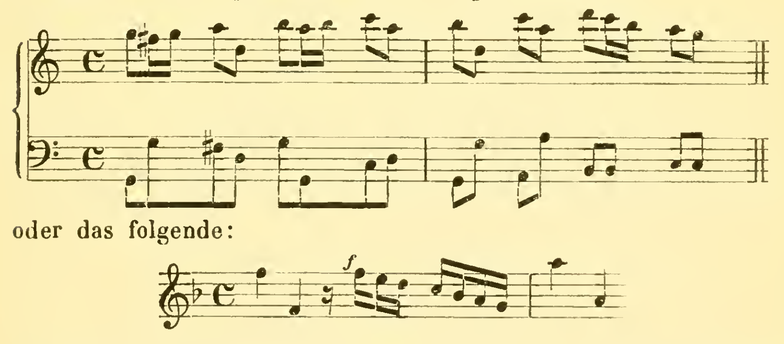
---

[1] Angelo Catelani, »Delle opere di A. Stradella esistenti nell'Archivio musicale della R. Biblioteca Palatina di Modena«. Modena 1865.

[2] Auszugsweise mitgeteilt bei Heß.

[3] Es mag an dieser Stelle auch daran erinnert werden, daß Händel das

Eine andere Seite, von welcher her Scarlatti die Anregung zu seiner Sinfonieform erhalten haben dürfte, ist die im vorigen Kapitel[1] erwähnte Schule venetianischer Komponisten, die ihren Opern Konzertsinfonien voransetzen. Die direkte Einflußnahme ist nicht nachzuweisen, weil nicht feststeht, wie weit die Werke dieser Komponisten Scarlatti bekannt waren oder auch nur bekannt sein konnten. Mit größerer Sicherheit ist dies jedoch bei jener Schule anzunehmen, die man mit Recht als Verbindungsglied zwischen venetianischer und neapolitanischer Opernsinfonie bezeichnen kann, nämlich bei den Bologneser Komponisten. Das Verdienst, auf die Komponistenschule von Bologna hingewiesen zu haben, gebührt Schering mit seiner »Geschichte des Instrumentalkonzertes«[2].

Von den in Bologna wirkenden oder dort speziell aufgeführten Komponisten bedarf besonderer Hervorhebung Giac. Perti, der in seinen Opern- und Oratorieneinleitungen jener Art der venetianischen Opernsinfonien sich nähert, die sich von dem gleichzeitigen Orchesterkonzert kaum mehr unterscheidet. Noch bezeichnender aber sind eine Reihe von Orchestervorspielen, die er für den kirchlichen Gebrauch vor Aufführung der Messe geschrieben hat. Diese Messenvorspiele, »*Sinfonie avanti il Chirie*«, wie er sie nennt, können ebensogut als Konzertmusik für sich gelten, wie sie anderseits ihren einleitenden Charakter festhalten. Den konzertanten Eindruck erhält man, abgesehen von der solistischen Verwendung einzelner Instrumente, schon durch die Themen. Man vergleiche etwa das folgende Thema:



Hauptmotiv des Engelchores in »Israel in Ägypten« der Einleitungssinfonie zu einer Serenata von Stradella entnommen hat.

[1] S. 33 f.

[2] Ich danke Herrn Dr. Arnold Schering außerdem die Einsichtnahme in Abschriften der wichtigsten in Betracht kommenden Werke.

Das sind Themen, wie sie Corelli und sein Nachfolger für ihre Konzerte angewendet haben. Diese Pertischen Sinfonien haben auch die Zweiteilung durch eine Reprise und den Einsatz des Themas nach der Reprise auf der Dominante.
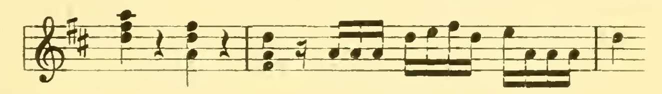
Ganz nahe zur späteren Scarlattischen Sinfonie in bezug auf die Zusammensetzung aus verschiedenen Sätzen und ihre Anordnung führt uns die Sinfonie zu Pertis Oper »*La Rosaura*« (1689). Vier »Grave«-Takte leiten einen Presto-Satz ein, der durch einen kurzen modulatorischen Adagio-Satz hindurch wieder zu einem Presto führt; als Schlußsatz folgt wieder nach einem kurzen langsamen Überleitungsteile ein tanzartiger Satz im $^3/_4$-Takt.

Perti ist hier schon weiter gegen die spätere typische Form vorgeschritten, als es **Alessandro Scarlatti** selbst um diese Zeit noch war, denn die Einleitungen zu Scarlattis frühesten Opern und Oratorien zeigen noch gar nichts von der späteren, typisch gewordenen, mit seinem Namen verknüpften Form; sie stehen auf dem Boden der venetianischen Opernsinfonie der letzten Periode. Gewöhnlich beginnen sie mit einem kurzen Einleitungsteil im langsamen Tempo; hierauf kommt ein schneller Satz, und den Schluß bildet ein kurzer Satz von tanzartigem Charakter, ein »*balleto*«. Dent[1] weist darauf hin, daß dieses Tanzsätzchen am Schlusse der Sinfonie nicht bloß in Scarlattis Erstlingswerken zu treffen ist, sondern ein essentielles Merkmal aller Scarlattischen Opernsinfonien von »*Gli Equivoci*« bis »*Griselda*« bildet. Es erscheint in verschiedenen Formen — als Menuett oder Gigue — und kommt auch in einigen der Oratorieneinleitungen vor, wo es gewöhnlich in die Form einer Allemande eingekleidet wird. »Die besonderen Merkmale dieses Satzes sind seine genaue Teilung in zwei Abschnitte, von denen jeder wiederholt wird, und sein streng rhythmischer Charakter.« Der Tanzcharakter dieses Schlußsätzchens wird manches Mal auch äußerlich durch die Überschrift in der Partitur hervorgehoben; in der noch später zu besprechenden Sinfonie zu »*Le nozze col nemico*« führt es den seltsamen Titel »*Ballo orrido*«.
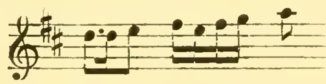
Einige Beispiele aus dieser ersten, noch in tastenden Versuchen befangenen Epoche Scarlattis mögen kurz analytisch skizziert werden. Die Sinfonie zu »*Gli equivoci*« bringt nach einer langsamen Einleitung, die auf regelmäßigen Vorhalten aufgebaut ist, einen raschen Satz im $^3/_4$-Takt, der eine rohe dreiteilige Form aufweist; ihm folgt ein »*balletto*«. Sehr ähnlich ist

[1] Edward Dent, »Alessandro Scarlatti, his Life and Works«, London 1905.
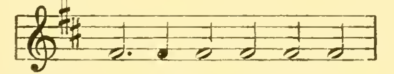
die Einleitung zu »*Pompeo*« (1683). Sie beginnt mit einem Grave, das in 15 Takten eine entschieden zweiteilige Form aufweist; hierauf folgen zwei tanzartige Sätze, die Dent als »*balletto*« und »*Corrente*« klassifiziert. Ähnlichen Bau hat die Sinfonie zu »*La Rosaura*« aus dem Jahre 1688[1]. Auch ihre Einleitungssinfonie ähnelt sehr den eben beschriebenen Stücken. Ein 9 Takte langes Grave mit fugiert einsetzenden Stimmen eröffnet, dann folgt ein Allegro-Satz, 12 Takte lang; ein Andante-Satz im $^3/_2$-Takt in der parallelen Molltonart leitet zum Schlußsatz (Allegro) hin, welcher letztere aus zwei zur Wiederholung gelangenden Abschnitten besteht und in die Kategorie der oben erwähnten Tanzsätze einzureihen ist. Die letzte Oper, die noch die unfertige Sinfonieform zeigt, ist »*Le nozze col nemico*« aus dem Jahre 1695. Bei ihr fehlt schon der langsame Einleitungsteil; als letzte Erinnerung daran können vielleicht die kurzen akkordischen Orchesterschläge gelten, die dem Eintritte des Allegrothemas vorangehen:
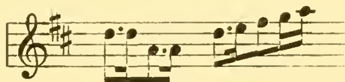


Das Sechzehntelmotiv gibt das thematische Material für diesen ersten Teil, der 16 Takte währt, ab. Dann kommt ein in zwei je wiederholte Abschnitte geteiltes kurzes Zwischensätzchen mit dem Thema:



und dann der schon erwähnte »Ballo orido« im $^3/_2$-Takt H-moll, in dem die Schrecklichkeit durch das monotone Thema



markiert werden soll. Auch dieser Teil ist durch eine Reprise in zwei Abschnitte geteilt. Zum Schlusse kommt eine Art Finale mit der Überschrift »*Tutti li Violini all' unisono*« aus folgendem Thema:



gebildet. Deutlicher als die Opernsinfonien zeigen die Einleitungen

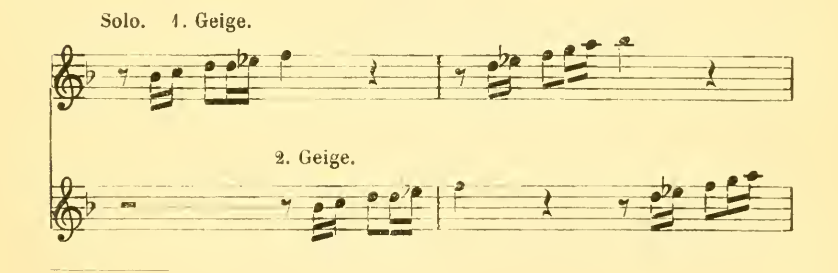
[1] Neu herausgegeben von Eitner in den Publikationen der Gesellschaft für Musikgeschichte XIV/2.

zu den Oratorien sowie den Kammerkantaten und Serenaten den Übergang zum neuen Stil. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Einleitung zu »*Agar et Ismaele*« aus dem Jahre 1683, welche dem reinen Typus der neapolitanischen Sinfonie schon ziemlich nahe kommt. Sie beginnt mit einem zweiteiligen Grave im $^4/_4$-Takt, dem ein Presto, gleichfalls $^4/_4$, folgt. Ein kurzes, aus 7 Takten bestehendes Largo leitet zu dem dritten, aus zwei wiederholten Abschnitten bestehenden Satze, wieder Presto, hin, dem eine noch ganz besondere Coda folgt, wie sie sich fast nie in den Opernsinfonien, aber meistens in den Instrumentalvorspielen zu den Oratorien und Serenaten Scarlattis findet. Scarlatti scheint, wie Dent hervorhebt, den Versuch gemacht zu haben, die Ouvertüre in das Werk selbst übergehen zu lassen. »Die Coda ist nicht ein Schlußstück zu dem, was vorangeht, sondern eine Einleitung zu dem, was folgt, und scheint bestimmt gewesen zu sein, einen neuen Stimulus für das Publikum zu bilden und ihm einen Ersatz für das Aufziehen des Vorhanges im Theater zu geben.« Aus dem Jahre 1696 stammen zwei Serenaten, eine »*Il Genio di Partenope*«, die zweite »*Venere, Adone, Amore*«. In beiden finden wir eine langsame Einleitung, gefolgt von einem schnellen Satz, und als Beschluß einen Tanzsatz; aber in der »*Venere*« sehen wir auch schon den für die spätere Scarlattische Sinfonie so charakteristischen langsamen Überleitungssatz, der hier von Tremolo-Akkorden der Streicher gebildet wird. Diese Sinfonie ist die letzte vor der definitiven Festsetzung des neuen Stils. Diesen selbst können wir mit Dent zum ersten Male in der Ouvertüre zu »*Dal Male il Bene*« (ca. 1696) konstatieren. »Die langsame Einleitung fehlt vollständig; die Ouvertüre beginnt sofort mit einem schnellen Satz in keiner bestimmten Form, wenngleich sie in bezug auf Tonalität mehr oder weniger dreiteilig ist. Ein Grave von 8 Takten leitet von der parallelen Molltonart durch zahlreiche Vorhalte zur Dominante, und die Ouvertüre endet mit einem Menuett in zwei zu wiederholenden Abschnitten.« Hier ist also das Schema »Schnell — Langsam — Schnell«, welches das eigentliche Merkmal der späteren italienischen oder — wie sie auch genannt wurde — neapolitanischen Opernsinfonie bildet, zum ersten Male bewußt und prinzipiell festgelegt. Dieses Schema muß in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts als das für die italienische Opernsinfonie feststehende auch schon im Auslande angesehen worden sein. André Campra komponierte im Jahre 1699 ein Ballett »*Le Carneval de Venise*«, in welches er eine kleine, teilweise parodistische italienische Oper »*Orfeo nell' inferni*« einflicht. Als Er-

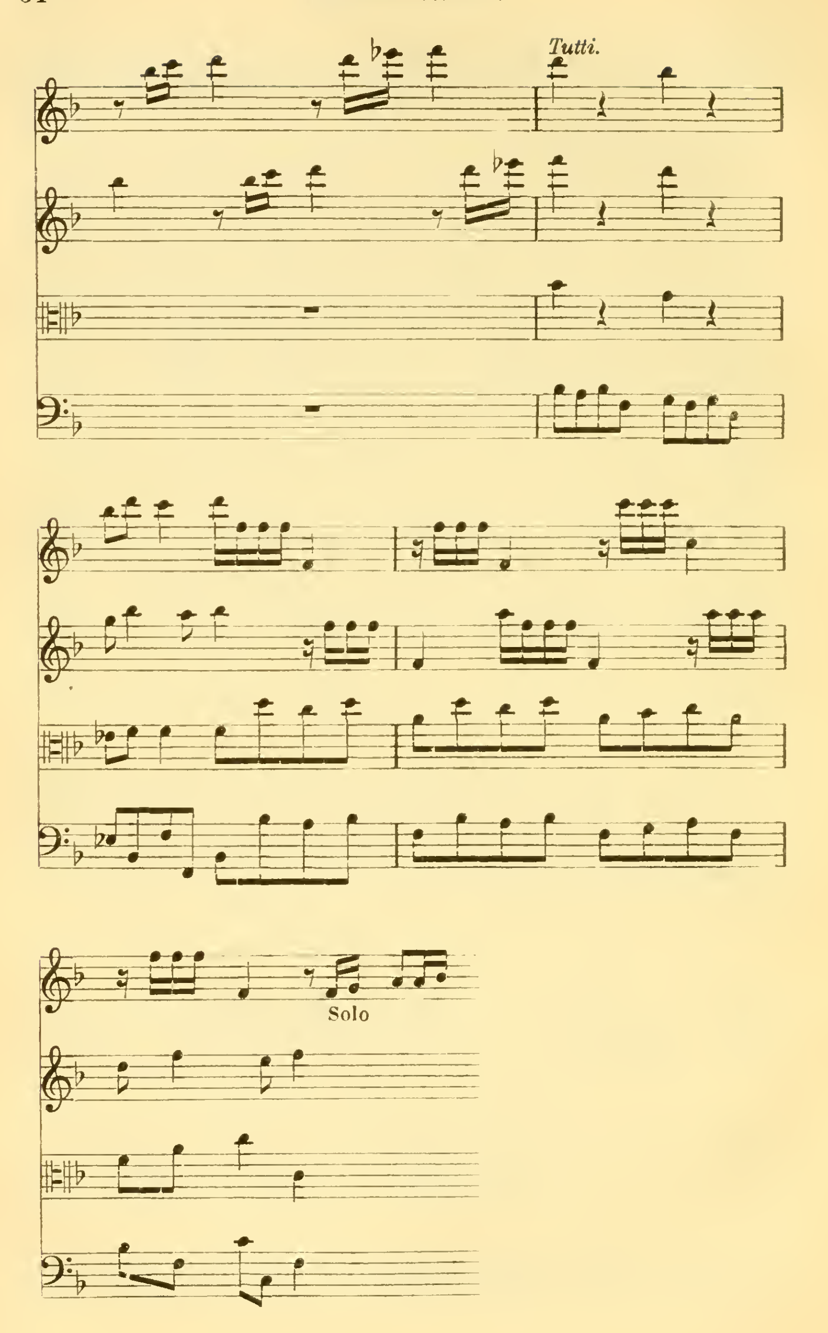
öffnungsstück dieser Oper schrieb Campra eine regelrechte italienische »Sinfonia«; sie besteht aus den vorschriftsmäßigen drei Teilen, einem Vivace $^4/_4$, einem Adagio $^3/_2$ und einem Presto $^3/_8$ »en style intrigué«[1].

Gewisse Unregelmäßigkeiten in der Form kommen bei Scarlatti und auch späterhin noch vor. Aber wenn auch Schwankungen in der Aufstellung dieses Schemas manchmal unterlaufen, so liegt doch all diesen Stücken der erwähnte Typus stets zugrunde, bis sich die Form, wie wir sie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorfinden, fest herauskristallisiert hatte. Es findet bei Scarlatti selbst, als er die Form bereits gefunden hatte, noch ein fortwährender Prozeß der Weiterentwicklung statt. So hat der langsame Mittelsatz anfangs noch mehr den Charakter eines modulatorischen Überleitungsteiles; er hat weder eine bestimmte Form, noch eine bestimmte Tonalität und dient in seiner geringen Ausdehnung vorläufig nur dazu, die beiden raschen Sätze miteinander zu verbinden, vielleicht auch um sie auseinanderzuhalten. Auch hier macht sich dann der Einfluß der Konzertmusik geltend, der dazu führt, diesen Mittelsatz weiter auszubilden. Die Dreisätzigkeit ist anfangs nicht immer die Regel: meist wird ein besonderer »Presto«-Satz vor das schon erwähnte Tanzsätzchen eingeschoben, und zwar bei Scarlatti ebensowohl wie bei seinen unmittelbaren Nachfolgern.

Sehen wir uns nun einige der Scarlattischen Opernsinfonien, die den nach ihm benannten Typus deutlich aufweisen, genauer an. Eine der ersten in der neugefundenen Form ist die zu »*La Caduta dei Decemviri*« (1697). Das Concertino darin besteht aus zwei Geigen, die den ersten Satz (B-dur) beginnen; die Antwort des »Tutti«-Orchesters leitet zur Dominante (F-dur) hin.
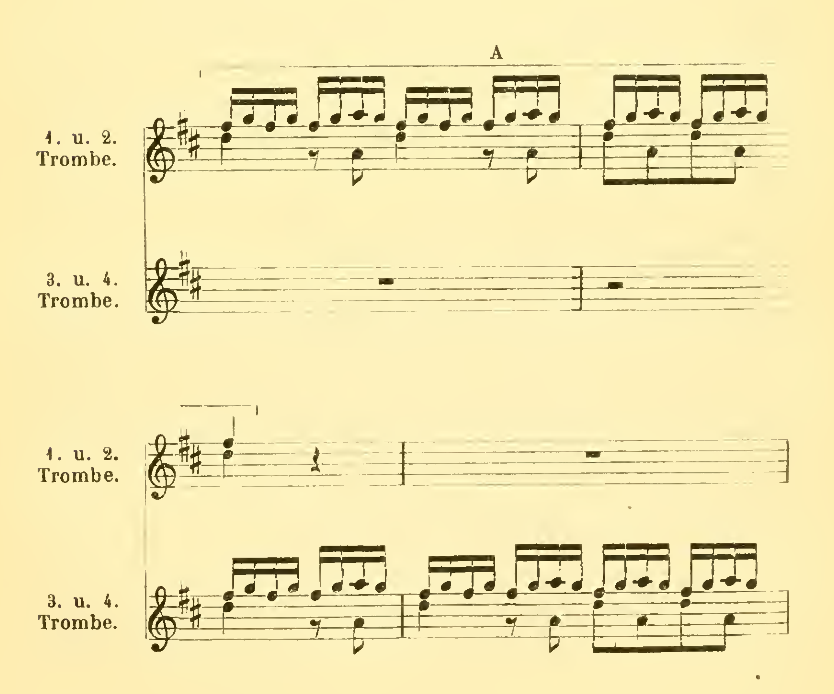



[1] Vgl. L. de la Laurencie, »Notes sur la jeunesse d'André Campra«, Sammelbde. d. I. M.-G. Bd. X, 2, 1909.


Tutti.
Solo

Hierauf wieder Solo mit demselben Thema auf der Dominante und Rückführung zur Tonika. Auf diesen ersten Teil folgt ein zweiter, der in der Haupttonart mit einer Variation des Solo-Themas beginnend zum Tutti-Thema auf der Untermediante (G-moll) führt, um dann wieder auf der Tonika zu landen. Im großen und ganzen also ein zweiteiliges Schema. Diesem ersten Satz schließt sich sofort der zweite, mit keiner Tempobezeichnung versehene, aber offenbar langsame Satz im $^3/_4$-Takt (F-dur) an, der, aus 14 Takten bestehend, durch eine Reprise nach dem 7. Takt in zwei Hälften geteilt wird. Der dritte Satz, Allegro ($^{12}/_8$-Takt), hat den Charakter einer Gigue und wird gleichfalls durch eine Reprise geteilt.

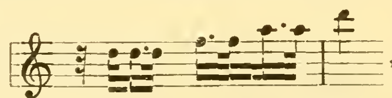
Dreiteiligkeit des ersten Satzes, sowie auch im übrigen die für Scarlatti typische Form hübsch ausgeprägt zeigt die Sinfonie zur Oper »*Il Prigionero fortunato*« (1698). Die Orchesterbesetzung besteht aus 4 Trompeten (solistisch behandelt), Streichorchester und Fagott; die Notierung ist auf 9 Systemen. Die Trompeten beginnen wie gewöhnlich ihr solistisches Spiel, das ganze Orchester antwortet.



B

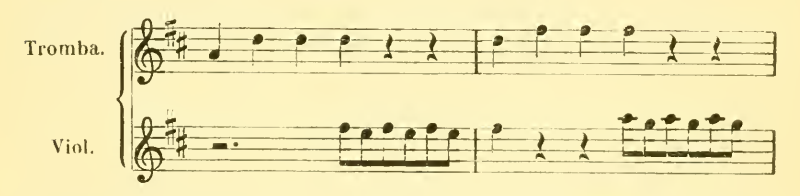
Streicher und Fagott.

Fortsetzung auf der Dominante, dann Abschluß auf der Tonika. Das wäre der erste Teil. Der zweite Teil beginnt ganz wie im Anfang mit den Trompeten auf der Haupttonart (Motiv A), wird aber nicht in der gleichen Weise weitergeführt, sondern das Streichorchester beschäftigt sich 7 Takte hindurch mit dem durch Punktierung ein wenig veränderten Motive:
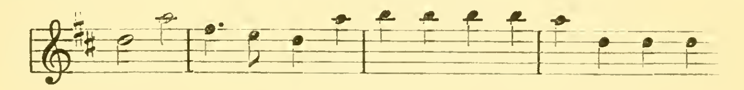


um dann wieder zum Anfangsthema A zurückzukehren, welches in ziemlicher Übereinstimmung mit dem ersten Teil den dritten

bildet. Rudimentär ist in dem mittleren Teil ein Art Durchführung enthalten, so daß der Satz als eine Vorahnung der Sonatenform anzusehen wäre. Die übrigen Sätze dieser Sinfonie sind streng nach der Regel: es folgt ein dreistimmiges Grave aus der parallelen Molltonart H-moll im $^3/_4$-Takt mit Triolenbewegung (mit einem sehr hübschen Cellosolo), das direkt (»*Subito*«) zum letzten Satz Presto $^4/_4$ (wieder D-dur) hinführt; natürlich fehlt in diesem letzten Satz die Teilung in zwei wiederholte Abschnitte nicht. Ein anderes Beispiel für die Scarlattische Form wäre etwa die Sinfonie zu »*Laodicea e Berenice*« (1701). Die Sinfonie ist für vierstimmiges Streichorchester und eine Solotrompete geschrieben; wie alle Stücke für Trompete steht sie in D-dur. Der erste Satz C ist eine aus 12 Takten bestehende Tokkata, die nur zerlegte Dreiklänge enthält, dann folgt der zweite Satz im $^3/_4$-Takt, melodisch auch sehr arm, mit folgendem Motiv:




Der dritte Satz (24 Takte, geteilt durch eine Reprise) hat ein frisches Thema, das von den Geigen unisono mit der Tromba gespielt wird:



Als weitere Beispiele Scarlattischer Sinfonien, die den Typus sehr schön zeigen, wären etwa zu nennen die Einleitungen zum »*Oratorio per S. Casimiro Rè di Polonia*«, bei der auf die beiden einleitenden Schläge am 1. und 3. Viertel des ersten Taktes hingewiesen werden soll. Die Einleitung zu »*Olimpiade*«, eine Kammerkantate für eine Solostimme und Orchester, ist ein besonders prägnantes Beispiel sowohl für die ganze Form als für die Dreiteiligkeit des ersten Satzes; auch hier kann man in dem modulatorischen mittleren Teil die Keime der späteren Durchführung erkennen[1]. Weiter wäre vielleicht nebst anderen die Sinfonie zu »*Il Telemacco*« zu nennen, wo dem Vivacesatz ein

[1] Vgl. Musikbeilagen Nr. 6.

menuettartiges Stück folgt. Daß man sich dessen bewußt war, in diesen Einleitungen eigentlich Konzertstücke zu besitzen, mag dadurch seine Bestätigung finden, daß die Einleitung zur »*Cantata per l' Assunzione della Beata Vergine*« die Überschrift »Concerto grosso« führt. Das Bestreben, einen Zusammenhang mit der folgenden Musik, sei es nun Oper, Oratorium oder Kammerkantate, herzustellen, mangelt Scarlatti und mit ihm allen seinen Nachfolgern vollständig. Eine Ausnahme, der aber keineswegs prinzipielle Bedeutung beizumessen ist, wäre etwa in der Einleitung zum »*Oratorio La SS^ma^ Annuntiata*« zu finden; hier folgt dem eröffnenden Allegro unmittelbar die Arie der h. Jungfrau »*Sommo Dio*«. Daran schließt sich der Rest der Ouvertüre: eine kurze Passage langsamer Akkorde und ein Allegro in zweiteiliger Form[1].

Fassen wir nach allen diesen Beispielen nun die schematischen Merkmale der Scarlattischen oder neapolitanischen Sinfonie zusammen: Sie besteht aus drei unmittelbar aneinanderschließenden und ohne Unterbrechung gespielten Sätzen, die man dem Tempo nach äußerlich als Schnell — Langsam — Schnell bezeichnen kann. Die innere Struktur der einzelnen Sätze stellt sich folgendermaßen dar: der erste Satz (Allegro), ursprünglich zweiteilig, wird in den ausgebildeteren Werken dreiteilig. Im ersten Teile eine aus Vorder- und Nachsatz bestehende Periode mit Halbschluß auf der Dominante oder bei Molltonarten auf der parallelen Durtonart; im dritten Teile, welcher dem ersten entspricht, Ganzschluß auf der Tonika; der zweite Teil, auf der Dominante beginnend, ist modulatorischer Art und versucht sich in motivischer Durchführung des Hauptthemas. Der zweite (langsame) Satz (Largo) steht gewöhnlich in der parallelen oder gleichnamigen Molltonart und ist kantablen Charakters; oft besteht er nur aus langsamen, modulierenden Akkorden und bildet bloß eine Überleitung zum dritten Satz, der immer in sehr raschem Tempo (Presto oder Vivace) steht und durchwegs Tanzcharakter an sich trägt.

Mit dieser Auseinanderlegung stimmt auch die Beschreibung überein, die Benedetto Marcello in seiner Satire »*Il Teatro alla Moda*« (1720) von der Sinfonie gibt:

»La Sinfonia consistera in un Tempo Francese, o prestissimo di semicrome in Tuono con terza maggiore, al quale dovra succedere al solito un Piano del medesimo Tuono in Terza minore,

[1] Vgl. Dent, S. 97.

chiudendo finalmente con Minuetto, Gavotta o Gigha, nuovamente in Terza maggiore, e sfuggendo in tal forme Fughe, Legature, Soggetti etc. come cose antiche fuori affatto del moderne costume.«

Etwas haben französische Ouvertüre und neapolitanische Sinfonia gemeinsam: die Entstehungsursache und den Zweck. Beide sind für große Festlichkeiten geschrieben, zur Unterhaltung hoher Herrschaften, als Einleitung zu Schaustellungen fürstlicher Pracht. Die Art, wie dieser Zweck hier und dort zu erreichen gesucht wurde, bringt den Gegensatz: in Frankreich die steife Grandezza, im Süden die rauschende Festesfreude. So sind die beiden Formentypen vielleicht mehr als bloße Zufallsbildungen, sind vielleicht in ihrer Art ein Spiegelbild zweier verschiedener Kulturkreise.

---

## IV. Kapitel.

### Die Ausbreitung der beiden Formentypen; das Zeitalter Bachs und Händels.

Zu Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts finden wir demnach zwei Formen des Instrumentalvorspieles bereits festgelegt: einerseits die französische Ouvertüre, andererseits die italienische Sinfonia, erstere etwas früher, letztere etwas später entstanden und verbreitet. Zwischen beiden selbst sehen wir äußerlich in der Aufeinanderfolge der Tempi, aber auch in der musikalischen Struktur der einzelnen Teile einen starken Gegensatz.

Bei der französischen Ouvertüre spielt im zweiten Teile, der als Hauptteil gelten kann, die Fugierung die wichtigste Rolle, während bei der italienischen Sinfonia im ersten, dem Hauptsatze, das Schwergewicht auf der motivisch-melodischen Seite mit Betonung der Tonalität liegt. Auch sonst ist die musikalische Faktur des italienischen Produktes grundverschieden von der des französischen. Aber gerade in bezug auf diese innerlich-musikalische Fügung findet im Laufe des 18. Jahrhunderts eine Annäherung der beiden Formen statt, und ihre Grenzlinien werden verwischt. Daher fangen auch die Bezeichnungen zu schwanken an; man nennt oft »Sinfonia«, was eigentlich streng genommen »Ouvertüre« heißen müßte und umgekehrt. Auch sind die beiden Formen keineswegs mehr auf jene Länder beschränkt,

in denen sie entstanden sind; in Italien schreiben Komponisten häufig französische Ouvertüren, und in Frankreich findet man italienische Sinfonien. In Deutschland, das ja stets die künstlerischen Errungenschaften der verschiedensten Nationen zu sammeln und zu vereinigen wußte, finden sich anfangs beide Typen streng geschieden nebeneinander, bis dann langsam die obenerwähnte Verschmelzung und weiterhin das Aufgehen in eine neue Form, die Sonatenform, stattfindet. Dieser Prozeß der Vereinigung italienischer und französischer Art durchzieht die ganze Musik Deutschlands in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; wohl die wichtigsten Knotenpunkte, in denen sich die beiden Richtungen durchkreuzen, sind die beiden Altmeister G. F. Händel und Ch. W. Gluck.

Vielleicht mag es nicht uninteressant sein, vorerst auszugsweise einige Urteile und Definitionen von Musikschriftstellern aus verschiedenen Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts anzuführen, aus welchen hervorgehen mag, wie die beiden Formen theoretisch erfaßt wurden.

Mattheson beschreibt in seinem Buche: »Das Neu-Eröffnete Orchester«, Hamburg 1713, S. 170 ff. die Einleitungsstücke folgendermaßen:

§ 22. Unter allen Pieçen, die instrumentaliter executiret werden, behält ja wohl per majora die sogenannte Ouverture das Prae. Ihr eigentlicher Platz ist zu Anfang einer Opera, oder eines anderen Schau-Spiels, wiewol man sie auch vor Suiten und übrigen Cammer-Sachen setzet. Wir haben ihre Invention den Franzosen zu danken, die sie auch am allerbesten zu machen wissen. Eine Ouverture hat den Nahmen von Eroeffnen weil sie gleichsam die Thür zu den Suiten oder folgenden Sachen aufschließet. Sie bildet hauptsächlich zwei Eintheilungen, deren erste einen egalen Tact und ordentlicher weise den 2 halben haben wird dabey ein etwas frisches, ermunterndes und auch zugleich elevirtes Wesen mit sich führt; .... Der andere Theil besteht in einem, nach der freyen Invention des Componisten eingerichteten brillirenden Themate, welches entweder eine reguliere oder irreguliere Fuge, bißweilen und mehrentheils auch nur eine bloße aber lebhafte Imitation seyn kan. Die meisten Französischen Ouverturen schließen nach dem Allegro den anderen Theil der Ouverture, wiederum mit einem kurzen Lentement, oder ernsthaftem Satze; allein es scheinet, daß diese Façon nicht viel Adhaerenten finden will.

§ 23. Symphonie, Simphonie, heißet in genere alles was zusammen klinget in specie aber bedeutet es wie solche Compositionen die allein auß Instrumenten hervorgebracht wird. .... Die Italiäner bedienen sich dieser Sorte vor ihren Opern und anderen Dramatischen Werken / sowohl / als auch vor Kirchen-Sachen; vor jener an statt der Ouverturen, vor dieser aber an statt der Sonaten. Gemeiniglich fangen sie (sonderlich die vor weltlichen Sachen gehören) mit einem etwas brillirenden und dabey majestätischen Wesen an / allwo nicht selten die Hauptpartie sonderlich zu dominiren pflegt;

dasselbe teilet sich in zwey Theile / einerley Mensur, daran jeder seine Reprisen haben mag / und schließet hernach mit einem lustigen Menuetgleichen Satze / welcher ebenfalls 2 oder mehr Reprisen bilden / in der Kirchen sich aber immer melden wird.

§ 24. Intraden brauchen die Italiäner gleichfalls an statt der Ouverturen in weltlichen Sachen. Sie haben gemeiniglich zwey Reprisen, von einerley Tacte, als $^6/_8$ $^3/_8$ etc. ein pathetisches zur Attention bequemendes internirendes Thema, und vollstimmiges Wesen / ohne Fugen. auch sind sie dabey kürtzer zu fassen / als die Symphonien.

P. **Palast** schreibt in **Johann Georg Sulzer**, »**Allgemeine Theorie der Schönen Künste**«, Dritter Teil. Leipzig 1787, S. 527, Art. **Ouvertüre**:

Ein Tonstück, welches zum Eingang, zur Eröffnung eines großen Konzertes, eines Schauspiels, oder einer feyerlichen Aufführung der Musik dient. Dieses, und daß diese Art in Frankreich aufgekommen sey, zeigt der Name der Sache hinlänglich an, der im Französischen eine Eröffnung, oder eine Einleitung bedeutet. Lulli verfertigte solche Stüke, um vor seinen Opern gespielt zu werden, und nachher wurde dieses Schauspiel meistentheils mit einer Ouverture eröffnet, bis die Symphonien aufkamen, die sie aus der Mode brachten. Doch nennet man in Frankreich noch itzt jedes Vorspiel vor der Oper eine Ouverture, wenn es gleich gar nichts mehr von der ehemaligen Art dieser Stüke hat.

Weil diese Stüke Einleitungen zur Oper waren, so sucht man natürlicher Weise ihnen viel Pracht zu geben, Mannigfaltigkeit der Stimmen, und beynahe das Aeußerste, was die Kunst durch die Instrumentalmusik vermag, dabey anzubringen. Daher wird noch itzt die Verfertigung einer guten Ouverture nur für das Werk eines geübten Meisters gehalten.

Zuerst erscheint insgemein ein Stück von ernsthaftem aber feurigem Charakter in $^4/_4$ Takt. Die Bewegung hat etwas Stolzes, die Schritte sind langsam, aber mit viel kleinen Noten ausgezieret, die feurig vorgetragen, und mit gehöriger Überlegung müssen gewählt werden, damit sie anderen Stimmen in strengern, oder freyern Nachahmungen wiederholt werden können. Denn dergleichen Nachahmungen haben alle gute Meister in Ouverturen immer angebracht, mit mehr oder weniger Kunst, nachdem der Anlaß zur Ouverture wichtig war. **Die Hauptnoten sind meistentheils punktirt, und im Vortrage werden die Punkte über ihre Geltung ausgehalten.** Nach diesen Hauptnoten folgen mehr oder weniger kleinere, die in der äußersten Geschwindigkeit, und, so viel möglich, abgestoßen müssen gespielt werden, welches freylich, wenn 10, 12 oder mehr Noten auf einen Vierteltakt kommen, nicht immer angeht.

Zuweilen kommen mitten unter dem feurigsten Strom der Ouverture etliche Takte vor, die schmeichelnd und piano gesetzt sind, welches sehr überraschend ist, und wodurch hernach die Folge sich wieder desto lebhafter ausnimmt. Gar oft wird dieser Theil in einzelnen Stellen fugirt. Zwar nicht wie die förmliche Fuge, daß notwendig alle Stimmen nach einander eintreten: dieses geschieht wol bisweilen in sehr kurzen Sätzen, von einem, oder einem halben Takt; sondern so, daß der Hauptsatz, oder das Thema bald in der Hauptstimme, bald im Basse vorkommt. Dieser erste Theil schließt, wenn er in der großen Tonart ist, insgemein in die Dominante; in der kleinen Tonart geschieht der Schluß auch wol in die Mediante.

Hierauf folgt eine wohlgearbeitete Fuge, welche in Bewegung und Charakter allerley Arten von Balletten und Tanzmelodien ähnlich seyn kann. Nach der Fuge kommt zuweilen noch ein Anhang von etlichen Takten, der wieder in der Taktart des ersten Teiles ist, womit die ganze Ouvertüre, wenn sie zu einer Oper, oder andern großen Gelegenheit dienen soll, sich endiget. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Im vorigen Jahrhundert hat man die besten Ouverturen aus Frankreich erhalten, wo sie, wie gesagt worden, zuerst aufgekommen sind. Nachher wurden sie auch anderwärts nachgeahmt, besonders in Deutschland, wo außer dem großen Bach, noch andere seines Namens, ingleichem Händel, Fasch in Zerbst, und unsre beyden Graun, besonders aber Teleman sich hervorgethan haben.

In Friedrich Erhard Niedteus Musikalischer Handleitung Anderer Theil (Zweyte Auflage, Verbessert, vermehrt, mit verschiedenen Grundrichtigen Anmerkungen, durch I. Mattheson Hamburg 1721) S. 100: § 25, Art. Symphonie, heißt es:

Ouverture ist ein Französisches Wort und kömmt her von ouvrir, auffmachen eröffnen. Es ist bey den Franzosen in weltlichen Sachen eben das was bey den Italiänern und Teutschen die Sonaten, Intraden und Sinfonie sind. Sie werden immer (und nicht meistentheils) mit dem geraden Tact angefangen und bis 16 a 24 Mesures (wohl kürtzer doch schwerlich länger) continirt; welcher Satz dann repetirt wird. Als dann fallen sie aus der geraden langsamen Mensur entweder in eine geschwinde oder auch in einen Tripel: der gemeiniglich Fugen-weise tractirt und bis 50 a 100 Tacte ausgeführet wird. Hernach hat der Schluß wiederum einen ernsthafften Satz der mit den Anfang in etwas übereinkömmet; und wenn solcher zu Ende wird es von dem Allegro an durchaus repetiret. Dieser Schluß aber ist arbitrair und schließen heutigen Tages die meisten Ouvertures mit dem hurtigen Satz ohne besondere Ceremonie.

Seite 105: § 36. Sinfonia (so schreiben es die Italiäner) die Franzosen aber Symphonie / ist ein griechisches Wort und heißet so viel als eine Zusammenstimmung. Eine Sinfonia wird statt einer Sonatae gebrauchet und nur mit Instrumenten gesetzet.

S. 106 u. 107 (auch abgedruckt bei Chrysander I, S. 281 ff.):

»Es ist l. c. gesagt worden, daß die Sinfonien (sonderlich wenn sie vor weltlichen Sachen erscheinen) mit einem etwas brillirenden und majestätischen Wesen anfangen sollen, allein die Hauptpartie (d. i. die Oberstimme) nicht selten dominirt, und sich in 2 Reprisen einerley Mensur zu theilen pfleget. Allein dieses hat auch seine Ausnahme, und kann man solchen ersten Satz ohne Reprisen setzen, dabey aber sonst eine Veränderung anbringen, als z. E. Man lasse das frische Wesen darann 4 oder 6 Täcte lang anheben; hernach wechsle man mit einem Trio von Bassons oder anderen Instrumenten, in einem andante ab, und continuire solches 8 oder 12 Täcte hindurch, so ist der erste Theil fertig. Dann falle man, ohne Wiederholung des Vorigen, in einen anderen Tact, er sey nun gerade oder ungerade, nachdem der erste Satz es erfordert; oder man changire nur das Mouvement, und bleibe bey einerley Mensur, so ist es schon genug. In solchem veränderten Tact, oder mouvement, führe man eine ordentliche Fuge durch; können 2 oder 3 themata (ohne pedanterie) angebracht werden, so ist es desto besser; nur verfahre

man mit mehr solidité, als bey den täglichen wilden Ouverturen, und tractire das thema oder die themata fein rein, mit hin und wieder untermischten Trio vor Bassons, Traverses oder dergleichen ausnehmende Instrumente. Wenn eine solche regulaire Fuge dann etwa auf 50 oder 60 Täcte wohl gerathen ist, so kann man sie gerne zweymal hören und repetiren lassen. Hiernächst aber muß noch ein Satz den Schluß machen, weil es bey dramatischen Sachen gar zu ernsthafft seyn würde, mit einer Fuge auffzuhören. Solcher dritte Satz muß aber ganz hurtig und lustig, entweder a tempo di Giga, oder aber à l' Imitation d' un Passepié, mit 2 Reprisen eingerichtet werden, und damit ist die Sinfonia fertig.

Scheibe in seinem »Kritischen Musikus« äußert sich über die Ouvertüre folgendermaßen (S. 669 ff.):

Der Satz aber, welcher eigentlich den Namen der Ouverture führet, besteht wieder aus zweenen aneinander hängenden Theilen. Der erste Theil ist gleichsam die Einleitung zu dem folgenden Theile. Er ist ein kurzer und aus vier Vierteltakt bestehender Satz. Eine edle Lebhaftigkeit, ein ernsthaftes, männliches und prächtiges Wesen, und überhaupt ein beständiges Feuer müssen ihn durchgehends erheben. Zur Auszierung des Gesanges dienen insonderheit Viertelnoten mit Puncten, wie auch hin und wieder Achtelnoten mit Puncten, imgleichen einige Sechzehntheile und Zweiunddreißigtheile; doch müssen diese letztern allemal mit besonderer Geschicklichkeit, und mit gutem Nachdrucke, und folglich aus reifer Überlegung angebracht werden. Die Anzahl der Takte in einem solchen Satze darf sich nicht wohl über etliche zwanzig aufs höchste erstrecken. Er schließt insgemein in großen und kleinen Tonarten in der Quinte, und zwar entweder durch eine vollkommene oder unvollkommene bassierende Cadenz. In kleinen Tonarten aber kann er auch in der Terz schließen.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Nachdem nun also dieser erste Satz zu einem gewissen Schlusse gebracht worden: so hebet sich der zweyte Satz an. Dieser muß nun entweder aus einer ordentlichen Fuge, oder starken und sinnreichen Nachahmung bestehen, und eine Stimme allein machet insgemein mit dem Hauptsatze den Anfang: und hierinnen gelten alle Veränderungen und verschiedene Einrichtungen des Anfanges einer eigentlichen oder uneigentlichen Fuge. Ich rede aber allhier insonderheit von vier- und mehrstimmigen Ouverturen. Von den Concertouverturen will ich zuletzt noch etwas anmerken. Wenn nun endlich dieser zweyte Satz der Ouverture durch eine ordentliche Cadenz in den Haupton geendiget worden: so kann man entweder die Ouverture überhaupt damit beschließen, oder auch, welches am besten und gewöhnlichsten ist, einen kurzen Nachsatz eintreten lassen, welcher mit dem ersten Satze der Ouverture zusammen hängt, und der diesen gleichsam weiter ausführet, und endlich ganz und gar durch eine Hauptcadenz in dem Haupttone zu Ende bringt.

Über den Ursprung der Sinfonien berichtet Scheibe (S. 603 f.) folgendes:

Die Italiener sind niemals geschickt gewesen, diejenige Gattung von vollstimmigen Instrumentalstücken, welche die Franzosen, und nach ihnen die Deutschen ihren Opern vorgesetzet haben, glücklich nachzuahmen, und daher erwählten sie eine andere und eigene Gattung von Instrumental-

stücken, ihre Singespiele damit anzufangen. Diese theatralische Synphonie aber nahmen sie anfänglich aus der Intrade, welches eine Art von Instrumentalstücken ist, die eigentlich von den Trompetern herkömmt, und die man dazu gebrauchte, um durch ein schwärmendes Geräusche den Eingang zu der Musik zu machen, welches Geräusche aber hernach von andern Instrumenten nachgeahmet und ordentlicher eingerichtet ward. Das sind nun die Intraden. Weil aber in denselben wenig Melodie war, und das meiste darauf ankam, ein starkes, lebhaftes und durchdringendes Lärmen zu machen, auch alles darinnen kurz und ohne Ausführung war: so war man vielmehr bemühet, eine bessere und angenehmere Ordnung zu treffen, die alten Synphonien zugleich bequemer und singender einzurichten, und von der überflüssigen Kunst zu reinigen, die Lebhaftigkeit und das muntere Wesen der Intrade dabey zu behalten, und also beyde Arten mit einander geschickt zu verbinden. Hieraus entstund nun endlich die jetzige Art der Synphonien.

Rousseau bringt in seinem »Dictionnaire de la musique« folgenden Artikel über die beiden Formen der Ouverture (aufgenommen in die »Encyclopédie«):

Les ouvertures des opèra français sont presque toutes calquées sur celles de Lully. Elles sont composées d' un morceau trainant appelé Grave, qu'on joue ordinairement deux fois & d' une reprise santillante appeliée gaie, laquelle est communément fuguée; plusieurs de ces reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Les Italiens .... distribuent aujourd'hui leurs ouvertures d'une autre manière. Ils débutent par un morceau saillant & vif à deux ou à quatre temps; puis ils donnent un andante à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau chant & ils finissent par un brillant allegro, ordinairement à trois temps.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est que dans un spectacle nombreux où les spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence et fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos ouvertures n'est entendu ni écouté de personne, et que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphase, moins bruyant que l'accord des instruments qui le précède, & avec lequel il se confond, est plus propre à préparer l'auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit, par un chant agréable et flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tachera bientôt de lui inspirer et de déterminer enfin l'ouverture par un morceau d'un autre caractère, qui tranchant avec le commencement du drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'acteur arrivé sur la scène exige du spectateur.

---

Wenden wir uns nun den Schicksalen der beiden Formen zu. Die französische Ouvertüre, die mit dem Namen ihres Vollenders Lully auf engste verknüpft blieb, behielt ihre große Bedeutung nicht bloß in der Oper, sondern eroberte sich auch den Konzertsaal; zusammen mit ausgewählten Stücken aus den Balletten wurden Suiten herausgegeben und musiziert, die bei allen Kon-

zerten lebhaften Anklang fanden und zu jener Zeit ungefähr die Rolle spielten, welche heutzutage Opernpotpourris oder Phantasien zufällt. So teilt uns Brenet[1] mit, daß unter der Regierung Ludwigs XIV. einmal im Jahre immer im Tuileriengarten ein Freikonzert mit eingeschobenem Feuerwerk veranstaltet wurde:

»Les symphonies de Lully, c'est-à-dire ses ouvertures et des airs de danse choisis dans ses Ballets, formèrent pendant près d'un siècle le répertoire principal de ce concert en plein air.«

Anglebert wird als derjenige genannt, der die Lullyschen Ouvertüren für Klavier übertrug, und von einer Virtuosin jener Zeit (Mlle. Certain) heißt es: »elle jouait sur le clavecin dans la plus grand perfection les pièces de Chambonnières et Couperin, les ouvertures de Lully«.

Zu Lully, dessen Erfolge sich über die ganze musikalische Welt verbreiteten, pilgerte ein großer Teil der deutschen Komponisten, um seine Kompositionsart, den sogenannten Lullismus, kennen zu lernen. Speziell die Form seiner Ouvertüre war es, die die deutschen Musiker als Errungenschaft mitbrachten; und zwar nicht die Ouvertüre als Einleitungsstück eines dramatischen Werkes, sondern die Ouvertüre als Konzertstück, das heißt als erstes Stück einer zyklischen Form, der Suite für Orchester. Den Stammbaum der Suite hat man bis ins frühe 16. Jahrhundert zurückverfolgt und gefunden, daß sie wahrscheinlich aus der Zusammenfassung von Pavane und Gagliarde, d. h. also einem zweizeitigen langsamen und dreizeitigen raschen Tanz entstanden ist. Die ersten größeren Suitenwerke hat zu Anfang des 17. Jahrhunderts Deutschland hervorgebracht: Valentin Hausmann (1603), Melchior Frank (1608), Paul Bäuerl (Peurl) (1611), Johann Hermann Schein (1617) und andere gaben schon Suitenwerke heraus, in denen um Pavane und Gagliarde herum noch andere Tänze gruppiert sind. Später tritt an die Stelle der Pavane zuerst eine Allemande, dann späterhin ein Präludium oder eine Sinfonie, manchmal auch Sonata genannt, welche letztere im Anschluß an die Canzone da sonar gebildet, also italienischen Ursprunges ist. Da kommt der große Erfolg der Lullyschen Ouvertüre, und flugs bemächtigen sich ihrer die deutschen Komponisten als Einleitung für ihre Suiten. Zu dieser Verbreitung trugen einerseits die französischen Musiker, die allenthalben an deutschen Höfen engagiert waren, andererseits die vielen deut-

[1] Les concerts en France sous l'ancien régime, Paris 1900.

schen Musiker, die in Paris studierten, das ihrige bei. Kusser (Cousser), Erlebach, Muffat sind unter jenen zu nennen, die zu den Füßen Lullys saßen und den Lullismus nach Deutschland brachten. Dort war die ganze Art immerhin etwas Neues. Suiten hat es, wie erwähnt, ja schon vorher gegeben, auch Einleitungsstücke darin, die nicht Tanzcharakter hatten. Aber die Form der französischen Ouvertüre und ihre Voranstellung vor die verschiedenen Tanzstücke, das hatte man erst in Frankreich von Lully gelernt. Riemann tut daher der Bedeutung Lullys ein wenig unrecht, wenn er sagt[1]: »Wenn die deutschen Komponisten sich ausdrücklich ihrer Annahme des französischen Stiles rühmen, so meinen sie zweifellos etwas ganz anderes als die Form und Satzordnung der Werke, nämlich die Behandlung des Streichorchesters, in vielen Fällen auch die Fünfstimmigkeit (zwei Violinen, zwei Violen und Bässe) und vor allem das Verzierungswesen.« Das, was die neuen, nach französischem Muster geschriebenen Suiten von den früheren deutschen unterscheidet, ist in erster Reihe die Voransetzung eines Einleitungsstückes in der bekannten Lullyschen Form. Dies sieht man auch aus den Suitenwerken, welche sich gleichfalls französischer Art rühmen, ohne daß die Suiten im ganzen oder bloß ihre Einleitungsstücke »Ouverture« benannt sind; so z. B. bei Scheiffelhut, der in seinem »Musikalischen Kleeblatt«, Augsburg 1707, die Einleitungen zu diesen Suiten (wie zu seinen früheren) »Prélude« oder »Entrée« nennt; die neue französische Manier, welche er aber ausdrücklich hier für sich in Anspruch nimmt, besteht darin, daß diese »Préludes« regelrechte französische Ouvertüren sind, während er seine früheren Suiten mit einer Allemande eröffnete. Die Lullysche Ouvertüre war eben vorher weder in Deutschland noch sonstwo in Geltung; wenn sie jetzt von den Deutschen adoptiert und die vorherrschende Form für orchestrale Konzertmusik wurde, so war dies immerhin etwas Bemerkenswertes. Dazu kam, daß die deutschen Komponisten dem fugierten Teil der Ouvertüre ihr Hauptaugenmerk zuwendeten und im Ausbau dieses Teiles hauptsächlich die Verfolgung der Lullyschen Manier erblickten. Und darin haben sie wirklich Anerkennenswertes geleistet.

Doch besteht zwischen den Suiten Lullys sowie seiner Nachahmer in Frankreich und denen der Deutschen ein Unterschied: Bei den Franzosen waren die Suiten tatsächlich nur aus einzelnen

---

[1] Kl. Handbuch der Musikgeschichte, S. 146.

Ballettstücken zusammengesetzt, wenn sie auch — nach Art unserer Opernpotpourris — dann konzertmäßig vorgetragen wurden; bei den Deutschen waren die Suitenwerke aber nur für den Konzertgebrauch geschrieben, es war stilisierte, nicht wirkliche Tanzmusik. Daher kommt es auch, daß man in Deutschland dem abstraktesten aller die Suite bildenden Stücke, der Einleitung oder »Ouverture«, wie sie jetzt nach französischem Muster genannt wurde, die meiste Aufmerksamkeit zuwendete. Schon früher hatte man die Suiten nach dem Anfangsstück als *Pavanen*, *Intraden* usw. bezeichnet; jetzt nannte man sie »Ouverture«, so wie man heutigentags einem Novellenband oft den Namen einer Erzählung voranstellt.

Diese »französische Ouvertüre« die ihren Namen nach dem Gesagten als pars pro toto führte, bildete den Hauptbestandteil der Konzertmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Als italienisches Gegenprodukt kann man ihr die Concerti grossi gegenüberstellen. Die italienische Opernsinfonie wurde zu Konzertzwecken sehr wenig verwendet, wie aus den Äußerungen der zeitgenössischen Schriftsteller hervorgeht, die immer ihren Einleitungscharakter betonen. Doch entstand aus der Verschmelzung der französischen und italienischen Elemente später die eigentliche klassische Sinfonie für Orchester. Die Erinnerung an die alte französische Ouvertüre, welche in der Konzertmusik eine so bedeutende Rolle spielte, erhielt sich noch lange wach, so daß man bis spät ins 18. Jahrhundert hinein oft Orchestersinfonien mit dem Titel »Ouverture« bezeichnete. Haydn gab noch mehrere seiner Sinfonien unter dem Titel »Ouverture« heraus.

Der Erste in Deutschland, der an die Spitze von Suiten Ouvertüren in der Lullyschen Form setzte, war Agostino Steffani in seinen 1679 geschriebenen *Sonate da camera.* Der Erste, der die Bezeichnung »Ouverture« für die ganze Suite anwendet, ist wahrscheinlich Johann Sigismund Cousser in seinen 1682 zu Stuttgart erschienenen 6 Suiten. In der Widmung an den Herzog Friedrich Karl von Württemberg heißt es:

*La Reconnoissance que je dois aux graces, que j'ay receues de V. A. S. m'obligeant de rechercher tout ce qui peut contribuer a son divertissement, j'ay cru d'y pouvoir mieux parvenir, qu'en m'attachant a imiter ce fameux Baptiste, dont les Ouvrages font a present les plaisirs de touttes les Cours de l'Europe. Je me suis reglé a suivre sa Methode, et a entrer dans ses manieres delicates, autant qu'il m'a esté possible, pour*

*les rendre dignes d'estre exposées au discernement Universal de V. A. S.«*

Eines der nächsten Suitenwerke dieser Art, in denen die ganze Suite als »Ouverture« bezeichnet wird, ist das von Philipp Heinrich Erlebach 1693 in Nürnberg herausgegebene unter dem Titel »*6 Ouverturen nach französischer Art*«.

Ähnlich wie Cousser schreibt er in seiner Widmung:

»*Nachdem nunmehr an den meisten Höfen wie auch in anderen zur musikalischen Ergetzung gewidmeten Zusammenkünften die nach Französischer Art gesetzte Ouverturen und Airs in große Uebung und Beliebung gekommen; und aber die neugierige Welt durch immerwährende Anhörung einerlei / ob gleich der besten Sachen / leicht zu einer Verdrießlichkeit kan beweget werden; als habe Anfangs / blos zu meiner Gnädigsten Herrschaft Ergetslichkeit / gegenvertige VI. Ouverturen / nebst deren Suiten nach u. nach verfertiget / u. mich darinn beflissen selbige also einzurichten / daß sie ermeldter Französischer Art gemäß und gleichstimmig waren.*«

Diesen beiden nach stürzt eine ganze Flut von derartigen Ouvertürenwerken[1], gewöhnlich in Bündeln von 6 oder 12 Suiten.

Als Komponisten derartiger Ouvertürenwerke sind zu nennen:

Benedikt Aufschnaiter (6 Ouvertüren handschriftlich und Concors discordia, Nürnberg 1695);

Johann Friedrich Fasch (handschriftliche Ouvertüren);

Johann Christoph Förster (handschriftlich 6 Ouvertüren);

Johann Fischer (gest. 1721 in Schwedt, war bei Lully in Paris):

»*Musikalisch Divertissement, bestehend in einigen Ouverturen und Suiten*«, Dresden 1700, »*Tafel-Musik bestehend in verschiedenen Ouverturen, Chaconnen, lustigen Suiten*«, Hamburg 1702, »*Musikalische Fürsten-Lust bestehend aus 6 Ouverturen, Chaconnen und lustigen Suites*«, Augsburg 1706.

Johann Kaspar Ferdinand Fischer, »*Le Journal du printemps*«, Augsburg 1695[2];

J. J. Fux, »*Concentus musico-instrumentalis*«, Nürnberg 1701, und handschriftliche Ouvertüren;

[1] Vgl. hierüber Hugo Riemann, »Die französische Ouvertüre (Orchestersuite) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts«. Musikal. Wochenblatt, XXX. Jahrg. (1898/99).

[2] Neu herausgegeben in »Denkmäler der Deutschen Tonkunst«, Bd. X, von Ernst von Werra.

W. G. Endler oder Enderle (handschriftliche Ouvertüren);
Joh. David Heinichen (handschriftliche Ouvertüren);
Johann Melchior Molter (handschriftliche Ouvertüren);
Georg Muffat (Schüler Lullys), Florilegium primum und secundum[1];
Rupert Ignaz Meyer, »*Pythagorische Schmidt-Fünklein*«[2];
Joh. Philipp Krieger, »*Lustige Feld-Music*«, Nürnberg 1704;
Joh. Christian Schieferdecker, »*12 Musicalische Concerte*« Hamburg 1715;
J. A. Schmicorer (alias Schmierer), »*Zodiacus Musicus*«[3];
Kaspar Schweitzelsperger, »*6 Ouverturen*«, Augsburg 1699;
G. Ph. Telemann (viele handschriftliche Ouvertüren).

Ihren Höhepunkt erreichte diese Ouvertürenproduktion in den Werken von J. S. Bach und G. F. Händel, von denen noch später gesprochen werden soll. Aus der ganzen übrigen Schar mögen nur zwei Komponisten herausgehoben werden: Fasch und Telemann. Joh. Friedrich Fasch[4] ist von diesen beiden der genialere. Seine Ouvertüren im engeren Sinne — die Einleitungsstücke der Suiten — gehen nach Anlage und Technik weit über das Maß der anderen gleichzeitigen und gleichartigen Werke hinaus. Vor allem ist die Orchesterbesetzung schon eine reichere als sonst; außer den Streichern und dem für die Ausführung des Basso continuo bestimmten Cembalo sind oft Hörner verwendet und selbstverständlich auch Holzbläser: Flöten, Oboen und Fagotte, manches Mal in dreistimmiger Besetzung. Die Bläser werden insbesondere zur Ausführung zahlreicher eingestreuter Episoden, die oft als ganz selbständige Teile eingeschoben sind, herangezogen. Die Form ist mit großer Souveränität und selbstherrlicher Ungezwungenheit behandelt, der Fugenteil oft ganz frei; in einigen Stücken, speziell zweien in der Darmstädter großherzoglichen Hofbibliothek vorhandenen in D-moll[5] und D-dur[6], wird dieses Fugato mit der Variationenform verquickt, so daß die Sätze dann zu Riesendimensionen anwachsen.

[1] Neu herausgegeben in »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, Jhg. I u. II, von Heinrich Rietsch.

[2] Vgl. hierüber Bernhard Ulrich in Sammelb. der I. M.-G. 1907.

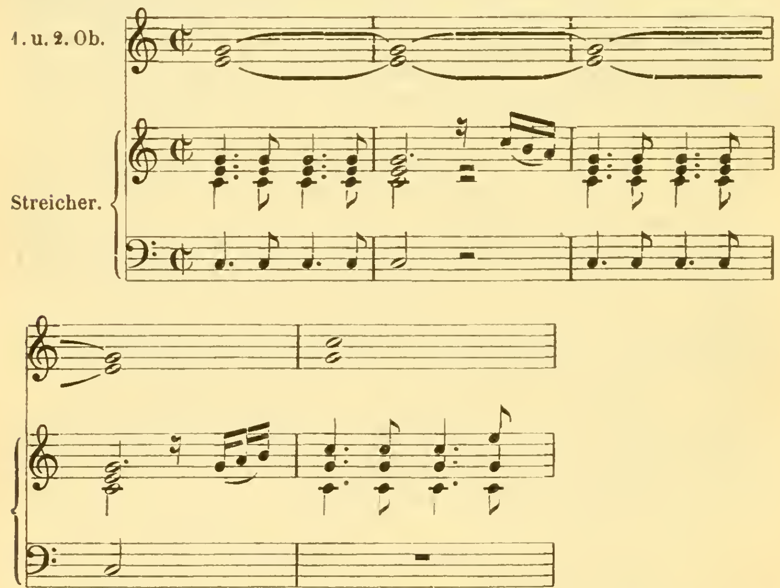
[3] Siehe Fußnote 2 vorige Seite.

[4] Vgl. über ihn Joh. Fr. Fasch, Versuch einer Biographie von Bernh. Engelke, Sammelb. der I. M.-G. X, 2.
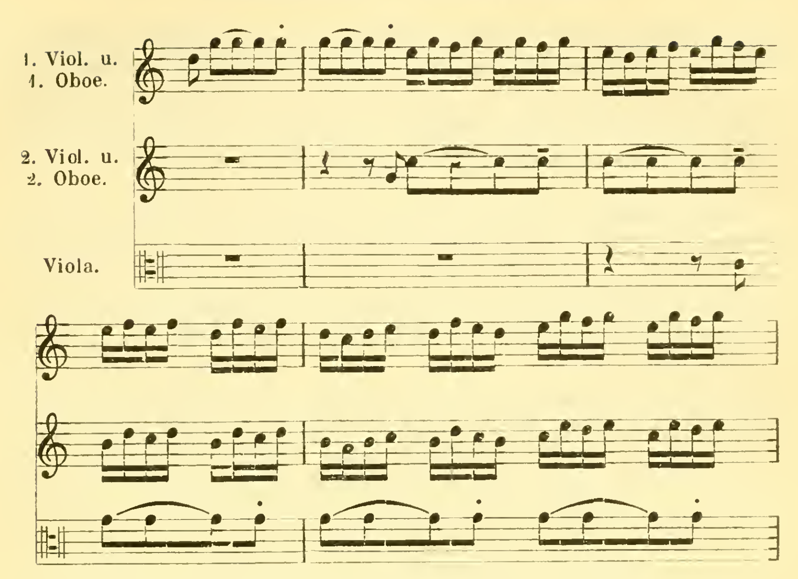
[5] M. Nr. 3869.

[6] M. Nr. 3871.

G. Ph. Telemann ist hinwiederum von außerordentlichem technischen Geschick und von unheimlicher Fruchtbarkeit; er soll über 600 derartiger Ouvertüren geschrieben haben, und tatsächlich ist auch noch eine sehr große Anzahl erhalten. Er ist auch dadurch bemerkenswert, daß er einzelne dieser Suiten, die er »charakteristische Ouvertüren« nennt, mit Programmbezeichnungen versieht. Eine dieser charakteristischen Ouvertüren führt z. B. den Titel »*Wasser-Ouverture*«. Der erste Satz der Suite, die eigentliche Ouvertüre, führt zwar keine Überschrift. Sie malt aber unverkennbar und in glücklichster Weise das Meer in seiner Ruhe und in seiner Bewegung, ist daher in der Stimmung der Mendelssohnschen Ouvertüre »*Meeresstille und glückliche Fahrt*« nicht unähnlich. Die langsame Einleitung drückt das ruhende, kaum bewegte Meer aus. Die Oboen halten taktelang nur einen langgezogenen Ton. Die Streicher führen eine kaum angedeutete Bewegung aus; nur hie und da kräuselt sich die Oberfläche der See ein wenig.




Diese Bewegung ist so schwach, so unmerklich, daß selbst die Wiederholung des ganzen Teiles nicht stört. Dann kommt mit dem raschen Teil Leben in diese bewegungslose Ruhe. Die Wellen erheben sich, werden immer größer, immer stärker, ziehen immer weitere Schichten des Meeres in ihre Bewegung hinein.




Zum Schlusse glättet sich alles wieder, und die Stimmung des Anfanges kehrt wieder. Die übrigen Sätze der Suite, die uns hier nichts angehen, führen alle auf das Meer bezughabende Titel wie z. B. »*Die schlafende Thetis*«, »*Die erwachende Thetis*«, »*Die spielenden Najaden*«, »*Die schertzenden Tritons*«, »*Die lustigen Bohtsleute*« usw. Eine andere dieser Suiten behandelt den »*Don Quixote*«. Die meisten der Telemannschen Ouvertüren aber zeigen die stereotype Form, wie sie durch Verpflanzung der Lullyschen Ouvertüren auf deutschen Boden sich entwickelt hat.

Sehen wir uns nun jene Einleitungsstücke an, die nicht — wie die bisher betrachteten — nur Teile einer größeren Instrumentalform, sondern wirklich Ouvertüren im heutigen Sinne sind, also Opern oder Oratorien und Kirchenwerke eröffnen. —

Zuerst zu den Operneinleitungen. Der Zeitraum, den wir in diesem Kapitel überschauen, bedeutet die Herrschaft der italienischen Oper. An einzelnen Orten konnte sich neben dieser fremdländischen auch eine bodenständige dramatische Musik entwickeln. Vor allem gab es eine selbständige, von der italienischen ganz verschiedene Oper in Frankreich; auch in England gab es eine Opernproduktion, die ein paar eigene, nationale Züge aufwies. In Deutschland rangen sich auch einzelne Städte zu einer deutschen Oper durch: Leipzig, Nürnberg, vor allem Hamburg, mit seiner kurzen, aber ruhmreichen Opernepisode. An

den großen deutschen Fürstenhöfen wie Wien, München, Dresden herrschte jedoch die italienische Oper unumschränkt. Da ist es nun ganz interessant, zu betrachten, wie die italienischen Komponisten die feste Position, welche sich die französische Ouvertüre allenthalben auch als Operneinleitung erobert hatte, respektieren mußten.

Im allgemeinen gilt die französische Ouvertüre als die ernstere, gelehrtere und vornehmere Form, schwieriger zu machen und zu verstehen, während die italienische Sinfonia als die brillantere, flüssigere, aber auch inhaltlich leichtere angesehen wird. In den italienischen Oratorien, die musikalisch so viel Ähnlichkeit mit den gleichzeitigen Opern aufweisen, findet daher vorzugsweise die französische Form Anwendung. Bei den Opern schwankt der Gebrauch; überwiegend ist die Verwendung der italienischen Sinfonia. Wollte man aber einer Oper, und war sie sonst auch stockitalienisch, eine recht kunstvolle Einleitung geben, dann eröffnete man sie mit einer französischen Ouvertüre, deren pathetischer Anfang, deren künstlich durchgearbeitete Fuge mehr Eindruck machte als eine flotte italienische Sinfonia. In Wien z. B. schreiben J. J. Fux, F. Tob. Richter, Kaiser Leopold I. u. a. französische Ouvertüren als Einleitungen zu sonst ganz italienischen Opern. Und wenn es einer von den Italienern nicht verstand, in der französischen Manier zu schreiben, so ließ man die Ouvertüre einfach von einem anderen, der besser Bescheid wußte, anfertigen. Dasselbe finden wir in Dresden, wo oft italienischen Opern französische Ouvertüren vorangesetzt wurden. Hier in Dresden schrieb ja auch der Italiener Lotti sehr schöne und eindrucksvolle Ouvertüren in der französischen Form.

Indirekt wirkten diese Verhältnisse auch auf die Weiterentwickelung der *Sinfonia* ein, weil die Italiener sich bemühten, ihre Instrumentaleinleitungen kunstvoller zu machen und Elemente — — meistens äußerer Natur — aus den französischen Ouvertüren adoptierten.

Diese letztere hatte weder in Frankreich noch in den anderen Ländern irgendeine wesentliche Veränderung durchgemacht. Die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger Lullys: Colasse, Desmarets, Charpentier, Marais, Campra, Destouches u. a. wußten seinem Schema nichts hinzuzufügen, wie sie überhaupt an der ganzen von Lully festgestellten Opernschablone festhielten. Was Chouquet[1] von dieser Epoche französischer Musik sagt: »Les
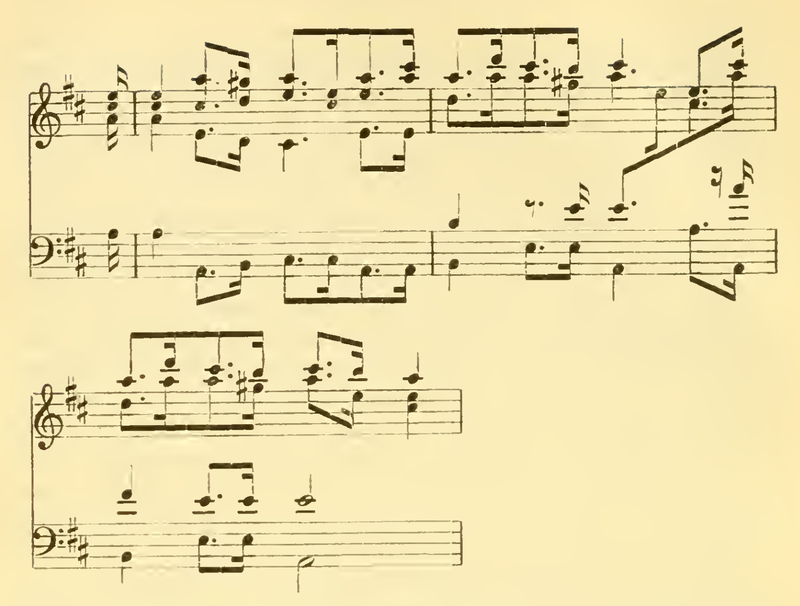
[1] »Histoire de la musique dramatique du France«, Paris 1873.

disciples et les imitateurs de Lully ne songèrent pas à modifier les allures du drame lyrique: tels étaient le caractère, le ton, le gout et l'ordonnance d'un opéra en 1680, tels nous les retrouverons à la venue de Rameau. Pour obtenir l'approbation et la faveur du roi, ce genre de spectacle était condanné à n'user que du style pompeux et solennel, au risque de tomber dans une facheuse monotonie«, gilt am allermeisten von der Ouvertüre. Dagegen wurde der in die Oper eingeschobene instrumentale Teil erweitert und für szenische Mitteilungen und dramatische Schilderungen verwertet. Besonders beliebt waren Orchestersätze, welche Gewitterszenen schilderten; zwei der bekanntesten sind die Gewitterszenen aus der »*Hesione*« von Campra und der »*Alcyone*« von Marais. Eine Wandlung erfuhr diese gedankenlose Nachbildung der Lullyschen Form erst durch das Auftreten von Jean Philippe Rameau. Wiewohl mit dem größten Teile seines Wirkens der Händel-Bachschen Periode angehörend, soll er wegen seines unmittelbaren Einflusses auf Gluck auch erst unmittelbar vor diesem gewürdigt werden.

Die italienische Sinfonie hat unter den Schülern und unmittelbaren Nachfolgern Scarlattis gleichfalls keine weitgehende Enwickelung durchgemacht. Die sogenannte erste neapolitanische Schule, der u. a. Nicolo Fago, Francesco Feo, Gaetano Greco, Leonardo Leo, Nicolo Logroscino, Nicolo Porpora, Leonardo Vinci angehören, hat unleugbar gewisse Verdienste an dem Ausbau der vokalen Formen in der Oper, z. B. der Arie und des Finales, wenngleich sie andererseits infolge der übermäßigen Bevorzugung des Gesanglichen zur Verflachung des Dramatischen beigetragen hat; der instrumentale Teil aber wurde von ihr vollkommen vernachlässigt und zwar sowohl die Begleitung der Gesänge, als auch die selbständigen Orchestersätze. Aus der ganzen Gruppe hebt sich Leonardo Leo ein wenig heraus: seine Erfindung ist ein bißchen weniger vulgär als die der anderen, seine dramatischen Absichten anscheinend die besten. Die Einleitungssinfonien zu seinen komischen Opern sind vollkommen am Platze, die zu den ernsten Opern um eine Nuance würdevoller als die der anderen gleichzeitigen Komponisten, bei denen zwischen einer Sinfonie zu einer ernsten und einer komischen Oper nicht der geringste Unterschied besteht. Man halte z. B. das nachfolgende Thema des ersten Satzes von Leonardo Leos »*Il trionfo di Camilla*« (1726)[1]

---

[1] Partitur Ms. Hofbibliothek Wien.



gegen das irgendeines anderen der genannten Komponisten, um den Unterschied herauszufinden. Wirklich gehaltvoll sind seine Oratorieneinleitungen, deren eine, die zur »Santa Elena«, in einer von Kretzschmar besorgten Neuausgabe vorliegt[1]. Kretzschmar läßt den ersten Satz, der mit seinem eindrucksvollen Thema an Gluck, ja fast an Mozart heranreicht, am Schlusse des Stückes nach dem dritten Satze wiederholen; dadurch verliert die Sinfonie ihre sonst dem Oratorienstil so ganz inadäquate Form und wird, wie Kretzschmar sagt, dem modernen Empfinden erheblich näher gebracht, obgleich Leo selbst sich kaum zu dieser Höhe ästhetischer Einsicht aufgeschwungen haben dürfte.

Neben Leo könnte man noch eventuell Leonardo Vinci nennen, der auch den ersten Sätzen seiner ernsten Opern halbwegs entsprechende Themen und durchgebildetere Formen zu geben sucht. In letzterer Hinsicht wäre die Sinfonie von »*Medea riconosciuta*« (1736)[2] als Beleg heranzuziehen: hier wird der erste Satz (D-dur) in der üblichen Weise durchgeführt und schließt nach der Wiederholung des ersten Teiles auf der Dominante; hierauf wird eine kleine, rezitativisch behandelte Episode eingeschoben (poco piu lento, D-moll), nur von den Geigen mit Basso continuo ausgeführt.

[1] Leipzig, Breitkopf & Härtel.
[2] Partitur Ms. Hofbibliothek Wien.

Ein kadenzartiger Gang führt hierauf wieder zum Hauptthema in D-dur, welches noch einmal in seiner ganzen Ausdehnung gebracht wird und den ersten Satz beschließt.

Das sind aber wirklich bloß weiße Raben in der Schar der übrigen italienischen Einleitungssinfonien, welche sonst alle von einer ermüdenden Gleichförmigkeit sind. Die Form dieser Stücke stellte sich ungefähr folgendermaßen dar:

Der erste Satz hatte im allgemeinen die dreiteilige, oft auch die bloß zweiteilige Liedform. In ersterer ist das Schema das gewöhnliche: erster Teil Schluß auf der Dominante, zweiter Teil beginnt auf der Dominante, dritter Teil Rückkehr zum Hauptthema auf der Tonika. Schwache Ansätze zu einem zweiten Thema, wenigstens in Form eines themenartigen Ganges sind vorhanden. Der zweite Satz ist arioser Natur, nicht sehr lang, meist für Streicher ohne die Continuo-Instrumente. Der dritte Satz ist fast immer ein Menuett, auch wenn er nicht als solches bezeichnet ist. Diese fast ausnahmslose Einfügung des Menuetts als dritten Satz in die italienischen Opernsinfonien des 18. Jahrhunderts gibt einem doch zu denken, ob wirklich die Vervollständigung der Konzertsinfonie und -sonate durch Einfügung des Menuetts in die Kammersinfonie und -sonate, oder vielleicht eher durch die Hinzufügung eines vierten Satzes zu der italienischen Opernsinfonie entstanden sein könnte. Keineswegs soll damit eine strikte Behauptung aufgestellt, sondern nur die Frage zur Diskussion gestellt werden. Es existiert z. B. eine viersätzige Sinfonie zur Oper »*Il Farnace*«[1] von Leonardo Leo: 1. Satz Allegro, 2. Satz Andante grazioso, 3. Satz Menuett, 4. Satz Marcia. Das hat doch in der Satzanordnung schon sehr viel Ähnlichkeit mit der späteren klassischen Sinfonie!

Sonst kann man aber wirklich nicht viel Gutes über diese fabriksmäßig erzeugten Opernsinfonien der ersten neapolitanischen Schule sagen. Die Kretzschmarschen Aussprüche vom »öden Klingklang mit etwas Empfindsamkeit in der Mitte« und von »Portiersthematik« sind hart, aber gerecht. Diese ganz schablonenhafte, geistlose Mache der Opernsinfonien hatte aber ihre Wurzel in den italienischen Opernverhältnissen überhaupt, in Zuständen, die ja noch bis in unsere Zeit hineinreichen und das ethische und künstlerische Niveau der Oper in Italien stets ungünstig beeinflußten. Das Publikum interessierte sich hauptsächlich für jene Szenen der Oper, in denen der »Star« oder gar

---

[1] Partitur Hofbibliothek Wien.

deren mehrere auftraten; um alles andere kümmerte es sich fast gar nicht, am allerwenigsten um die Ouvertüre. Die war nur dazu da, daß man ungefähr wußte, wann der Vorhang aufgeht, und noch einstweilen Zeit fand, seine Bekannten zu begrüßen. Fort war der heilige Ernst, mit dem die ersten musikdramatischen Versuche der Florentiner aufgenommen wurden, fort das begeisterte Interesse, das die venetianische Oper des 17. Jahrhunderts erregt hatte; die Oper war eine gesellschaftliche Unterhaltung geworden, die jedes dramatischen, jedes künstlerischen Lebens entbehrte. Daß unter diesen Umständen die Komponisten, die ja nur für ihr Publikum schrieben, sich nicht viel Mühe mit der Opernsinfonie nahmen, ist wenigstens teilweise verzeihlich. Daher kam auch der Mißbrauch, eine Sinfonie als Einleitung für mehrere ganz verschiedene Opern oder gar für eine Oper und ein Oratorium zu verwenden, das sogenannte »Parodieren«, das bei allen italienischen Komponisten bis ins 19. Jahrhundert hinein sehr beliebt war und auch von deutschen Musikern geübt wurde; von den Zuhörern merkten es damals gewiß die wenigsten, daß ihnen eines dieser Stücke schon einmal serviert worden war. Kretzschmar[1] führt zwei besonders krasse Fälle aus dieser Epoche an: Die Verwendung der Einleitungssinfonie des Oratoriums »*S. Guglielmo*« von Pergolesi für seine Oper »*Olimpiade*« und die Hinübernahme der lustspielartigen Ouvertüre der komischen Oper »*Don Governatore*« in die tragische Oper »*Giunio Bruto*« durch Nicolo Logroscino. Diese völlige Mißachtung der Opernsinfonie zeigt sich nicht bloß in der Oper Neapels, sie gibt sich in allen übrigen Städten Italiens, in Rom, Bologna, Venedig usw. kund. Besser war es mit den im italienischen Stile geschriebenen Operneinleitungen außerhalb Italiens bestellt. Hier hatte die italienische Sinfonie einerseits mit der französischen Ouvertüre um die Palme zu ringen, andererseits dürsteten die zahlreichen, gutbesetzten und wohlgeschulten Hofkapellen Deutschlands und Österreichs nach Betätigung und waren mit der fadenscheinigen Instrumentation der Italiener und der Behandlung des Orchesters als quantité negligeable nicht einverstanden. Zudem mußten die italienischen Komponisten hier mit tüchtigen Musikern, die ihnen, wenn auch nicht an blühender Erfindung, so doch an gründlicher Schulung weit voraus waren, in die Schranken treten. All dies wirkte zusammen, um der italienischen Sinfonia Entwickelungsmöglichkeiten

[1] »Zwei Opern Nicolo Logroscinos«, Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1908.

zu geben, die sie in ihrem Vaterlande nicht besaß. Die hervorragendste Pflegestätte der dramatischen Musik in den deutschen Ländern war zu jener Zeit Wien, dessen Opernwesen in qualitativer wie quantitativer Hinsicht alle anderen deutschen Städte überbot. Die Oper war nahezu ganz italienisch; zur Aufführung kamen entweder die Werke der fix angestellten kaiserlichen Musiker oder Opern, die von anderswoher — meist aus Italien — verschrieben wurden.

Unter den ersteren sind die Italiener Marc' Antonio Ziani (Neffe des Pietro Andrea), Carlo Agostino Badia, Francesco Conti, Antonio Caldara, Luca Predieri, Giuseppe Porsile und die beiden Bononcini, Giovanni Battista und Marc' Antonio zu nennen. Neben ihnen wirkte eine verschwindend kleine Anzahl von Deutschen, deren einer aber mit seinem hohen künstlerischen Ernste, mit seinem souveränen Können allen am Hofe wirkenden Tonsetzern die Richtung angab, in der sie sich zu bewegen hatten; dieser eine war **Johann Josef Fux**. Gewiß war er kein großer Erfinder, kein Stürmer und Dränger; an Weichheit der melodischen Linie, an Leichtigkeit der Faktur waren ihm seine italienischen Kollegen vielleicht überlegen, an Beherrschung des künstlerischen Materials und an Ehrlichkeit des Schaffens war er ihnen jedoch weit voraus. Wir besitzen über Fux ein zeitgenössisches Urteil, nämlich von Johann Joachim Quantz, welches sich mit dem Hauptwerke Fuxens, der Oper »*Costanza e Fortezza*« befaßt und speziell den instrumentalen Teil zum Gegenstande[1] hat. Es lautet: »Die Composition war mehr kirchenmäßig als theatralisch, aber sehr prächtig. Das Concertieren und Binden der Violinen gegen einander, welches in den Ritornellen vorkam, ob es gleich größtentheils aus Sätzen bestand, die auf dem Papier steif und trocken genug aussehen mochten, that dennoch hier im Großen bei so zahlreicher Besetzung und in freier Luft eine sehr gute, ja viel bessere Wirkung, als ein galanterer, mit vielen kleinen Figuren und geschwinder, notengezierter Gesang in diesem Falle gethan haben würde. Denn nicht zu gedenken, daß ein galanterer Gesang der Instrumente, welcher an einem kleinen Orte, und bey mäßiger Besetzung sich allezeit besser ausnimmt, von so vielen Personen, welche zumal nicht zusammen zu spielen gewohnt sind, unmöglich mit der gehörigen Gleichheit ausgeführt werden kann: so verhindert auch die Weitläufig-

[1] In F. W. Marpurg, »Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik« I, 210 (»Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen«).

keit des Ortes, bey der Ausführung vieler kleiner und aus geschwinden Noten bestehender Figuren, die Deutlichkeit derselben. Ich bin von dieser Wahrheit, bey vielen Gelegenheiten, auch in Dresden überzeugt worden: wo die sonst ziemlich trockenen Ouverturen des Lully, wenn sie vom gantzen Orchester aufgeführt wurden, allezeit bessere Wirkung thaten, als die viel gefälligern und galantern Ouverturen, einiger anderer berühmter Componisten; welche im Gegentheile, in der Kammer, unstreitig, vor jenen einen ungleich größeren Vorzug behielten.«

Daß der Verfasser des »Gradus ad Parnassum« sich nicht zu einer galanten Manier schicken konnte, ist begreiflich; und daß seine Orchestersätze »auf dem Papier steif und trocken aussehen« und für unsere heutigen Ohren auch so klingen, liegt vielleicht teilweise in der Überladung mit kontrapunktischen Kunststücken. Fux kann sich nämlich nie genugtun an Fugen und Doppelfugen, daher viele seiner Themen nur mit Rücksicht auf ihre kontrapunktliche Verwendbarkeit erfunden zu sein scheinen. Dies sieht zwar wie eine Rückkehr zu überwundenen Stilformen aus; denn mit Scarlatti hatte — namentlich in der Opernsinfonie — das melodische Prinzip über das kontrapunktische gesiegt. Doch zwang gerade die gelehrte Schreibweise Fuxens die italienischen Komponisten in Wien, innezuhalten mit der schleuderhaften Art, die in ihrem Mutterlande eingerissen war. Durch die Vorliebe für Fugenarbeit mußte sich Fux begreiflicherweise zur französischen Ouvertüre hingezogen fühlen, wofür die meisterhaften Einleitungen seiner Orchestersuiten (Ouvertüren) Zeugnis ablegen [1].

Infolgedessen sind auch seine italienischen Sinfonien mit Elementen der französischen Ouvertüre durchsetzt. Hinwiederum werden italienische Besonderheiten auf die französische Form übertragen. So ist Fux einer der Ersten, bei dem die beiden Stilrichtungen zu einer Vereinigung hinstreben. Die Bezeichnungen, die er selbst verwendet, sind hierbei nicht maßgebend, denn oft sind Stücke als »Ouverture« oder »Sinfonie« bezeichnet, die dem entgegengesetzten Typus angehören. In seinen Oratorien bringt er vorzugsweise Einleitungen in französischer Form: »Ernsten, feierlichen Largos mit schneidenden Vorhaltsdissonanzen folgen Fugen von so meisterhafter Faktur und subjektiver Durchbildung des Themenstoffs, daß sie allein hinreichen, Fuxens Name als den eines der besten Instrumentalkomponisten seiner

---

[1] Zwei davon in den Instrumentalwerken von J. J. Fux, herausgegeben von Guido Adler in »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« IX, 2.

Zeit wach zu halten«, so schreibt Schering in seiner »Geschichte des Oratoriums« über sie[1]. Schöne Beispiele dieser Art sind die (als »Sinfonia«) bezeichneten Ouvertüren zu »*La Cena del Signore*« 1726 und »*Il Testamento di nostro Sig. Jesu Cristo*« 1726 Bei anderen dringen aber stilfremde Elemente ein. So macht sich nach italienischem Muster in der Einleitung zu »*Jesu Cristo negato da Pietro*« 1719 eine konzertierende Solovioline nicht unangenehm bemerkbar.

Das Oratorium »*La Donna Forte nella Madre dei Sette Maccabei*« 1718 wird durch ein fälschlich »Sinfonia« überschriebenes Concerto grosso eröffnet. Ganz frei in der Zahl und Aufeinanderfolge der gegensätzlichen Tempi verfährt Fux in den Oratorieneinleitungen zu »*Cristo nell' Orto*« 1718 und »*La Deposizione dalla Croce*« 1728; man geht nicht fehl, wenn man den Grund hierfür in programmatischen Absichten sucht und z. B. mit Schering annimmt, daß im letztgenannten Werke die »gewitterartig hereinbrechenden Allegrosätze im Wechsel mit düsteren, im gebundenen Stile geschriebenen Largoteilen die Naturstimmungen nach der Kreuzigung auszudrücken berufen sind«. In Fuxens Opern überwiegen dreisätzige Einleitungsstücke nach italienischer Art; doch hat das neapolitanische Muster unter ihm mannigfache Veränderungen durchgemacht, die ihnen ein völlig anderes Gepräge gaben. Erst durch Fux wurde die Opernsinfonie aus der gänzlichen Verachtung, der sie verfallen war, wieder auf ein höheres Niveau gehoben und befähigt, nachher für die Entwickelungsgeschichte der Instrumentalformen von ausschlaggebender Bedeutung zu werden. Fuxens Opern waren für einen prachtliebenden Kaiserhof, als Mittelpunkt glänzender Festlichkeiten geschrieben; sie konnten daher nicht mit amüsanten aber armselig instrumentierten und gesetzten Sinfonien, wie sie die Neapolitaner schrieben, eröffnet werden. Auch stand Fux ein ausgezeichnetes Orchester, das er in jeder beliebig gewünschten Zahl zu verstärken in der Lage war, zur Verfügung. Diese Momente waren von bestimmendem Einflusse auf seine Opernsinfonien. Nahezu in allen nimmt er neben dem Streicher- und Holzbläserchor samt den Continuo-Instrumenten noch Pauken und Trompeten — letztere in vierfacher Besetzung (zwei Clarinen, zwei Trompeten) — hinzu; in der »*Costanza e Fortezza*«, ebenso in »*Enea negli Elisi overo Il Tempio dell' Eternita*« 1731 hat er gar zwei Chöre von Pauken und Trompeten (in je vierfacher

[1] S. 204.

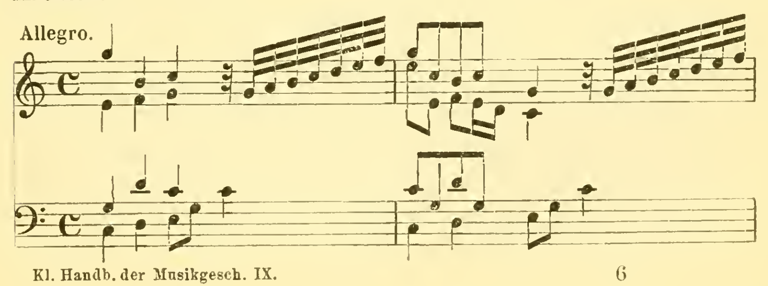
Besetzung). Natürlich färbte diese Instrumentation auf die Themenbildung ab; die Themen sind alle fanfarenartig mit starker Ausnützung gebrochener Akkorde, dabei gewichtigen, ausgeprägten Charakters. Den Hauptthemen wird gleich von Anfang an ein kontrastierendes Gegenthema in den Streichern gegenübergestellt, und mit diesen beiden Themen werden dann kontrapunktische Kunststücke vollführt. Deutlich ist diese Art in der Sinfonia zu »*Costanza e Fortezza*« sichtbar, welche Oper in einem Neudruck vorliegt[1]. Hinsichtlich der Satzanordnung gestattet sich Fux einige Freiheiten. In der »*Costanza e Fortezza*«, ebenso in der Oper »*Angelica*« wird der 3. Satz der Einleitungssinfonien durch eine kurze Introduktion eröffnet, ein kurzes Sätzchen, das nur vorspielartigen Charakters ist. Viel mehr als diese Einleitungen zu den dritten Sätzen müssen unsere Aufmerksamkeit jedoch diejenigen, die er den ersten voranschickte, fesseln; hier zeigt sich der französische Einschlag. Das allerinteressanteste Beispiel hierfür ist die Einleitung zu »*Orfeo ed Euridice*« 1728, wo der erste Satz der italienisch gedachten Sinfonie durch eine vollständige französische Ouvertüre ersetzt wird, während Adagio und Menuett verbleiben. Eine Reminiszenz an ältere Wiener Formen, wie sie bei Draghi und Cesti so häufig vorkommen, bringt die Einleitungssinfonie zu »*La corona d'Ariana*« 1726, die den Allegrosatz nach Einschiebung eines Larghetto notengetreu wiederholt. Einige wenige Opern Fuxens müssen sich mit einer einsätzigen Intrada begnügen; von diesen einzelnen Fällen abgesehen bilden die instrumentalen Einleitungen seiner Opern und Oratorien einen wichtigen Bestandteil der betreffenden Werke. Fuxens hervorragendes Können speziell auf diesem Gebiete muß am kaiserlichen Hof anerkannt gewesen sein, sonst hätte man ihn nicht damit betraut, zu Opern anderer Komponisten instrumentale Einleitungen, meistens französische Ouvertüren, zu schreiben. Zwei solcher Einleitungen, die Fux zu italienischen Opern schrieb, führt Köchel an: die eine zu Antonio Lottis »*Costantino*«, die andere zu Giovanni Bononcinis »*Proteo sul Reno*«. Zwei andere, Köchel nicht bekannte, habe ich gefunden: die Ouvertüre zu Carlo Agostino Badias »*La concordia della virtu e della fortuna*« und zu Marc' Antonio Zianis »*Meleagro*«.

Ein anderer deutscher Tonsetzer, der damals am Wiener Hofe wirkte, Ferdinand Tobias Richter, zeigt weniger Selbständig-
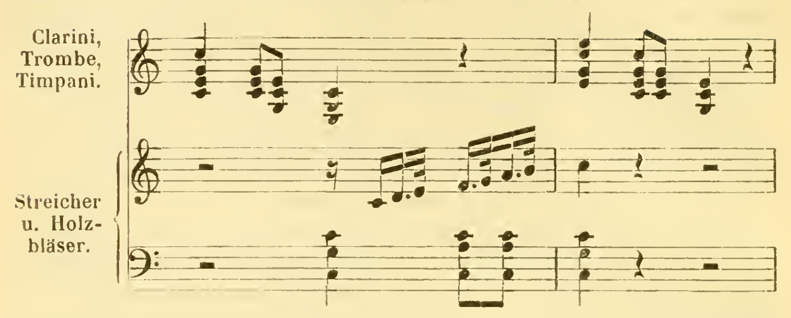
[1] »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, XVII. Jahrg., bearbeitet von Dr. Egon Wellesz.

keit; seine Einleitungen sind konventionell und folgen der allgemeinen Regel: im Oratorium französisch, in der Oper italienisch. Auch bei ihm sind die Bezeichnungen manchmal irreführend. Beispielsweise ist die sogenannte »Sinfonia« zu seiner Oper »*Invicta Cristiani Herois Fortitudo*« eine gut gemachte französische Ouvertüre. Seine Oper »*Amor in Aenea*« hat eine einsätzige Einleitung, ein intradenartiges, zweiteiliges Allegro, hauptsächlich aus Trompetenfanfaren bestehend.
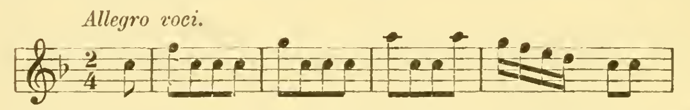
Nicht bloß Richter und die Deutschen, auch alle Italiener, die schon reich an Erfolgen nach Wien kamen, wurden mehr oder weniger unbewußt von der Kompositionsweise Fuxens beeinflußt. Es mag dabei auch ausschlaggebend gewesen sein, daß für sie dieselben äußeren Verhältnisse in Betracht kamen wie für Fux. Auch sie schrieben für den prunkvollen Kaiserhof, für ein ebenso empfängliches wie musikalisches Publikum, für eine Sänger- und Musikerschar, die ihresgleichen in der Welt suchte. Wurden sie schon durch alle diese Umstände dazu angespornt, ihr Bestes zu geben, so kam hinzu noch die unbestrittene Autorität, deren sich Fux und seine kunstvoll gemachten Werke erfreuten. Alledem haben wir es zu verdanken, daß die italienischen Komponisten, die zu dieser Epoche in Wien wirkten, sich auf dem Gebiete der Opernsinfonien zu Leistungen erhoben, deren große, weittragende Bedeutung bisher nie richtig abgeschätzt wurde. Vor allem bemühten sich diese Tonsetzer zum Unterschied von den Neapolitanern, die Themen des Hauptsatzes der Sinfonien mehr mit dem Charakter der Opern in Einklang zu bringen. Freilich, von Programm-Musik sind diese Stücke noch sehr weit entfernt, und von den poetisierenden Tendenzen Draghis und Cestis ist nichts mehr zu spüren; aber immerhin scheint man sich doch davor in acht zu nehmen, eine *opera seria* mit einem ordinär heruntergefiedelten Allegro zu beginnen, und sucht nach würdevollen, ernst einherschreitenden Themen, wie z. B. das Thema des ersten Satzes der Sinfonie von Contis »*Archelao*«



oder der zu Caldaras »*La concordia de' Pianeti*«




beweisen. Themen, wie das Allegrothema der Sinfonie von Caldaras »*Inimico Generoso*«
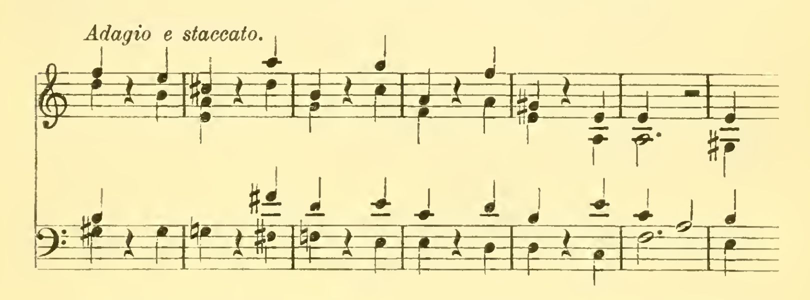



welches in Neapel auch eine tragische Oper eröffnet hätte, waren in Wien nur mehr für heitere Opern, wie es das komische Intermezzo Caldaras ist, möglich.

Was man von manchen Seiten der Mannheimer Schule in der Hälfte des 18. Jahrhunderts als ihr großes Verdienst zuzuschreiben bemüht ist: die Ausbildung des Sinfoniesatzes, muß teilweise schon den Wiener Opernkomponisten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zugebilligt werden. Derjenige, auf den ich diesfalls besonders aufmerksam machen möchte, ist **Francesco Conti**, ein bis nun keineswegs nach Gebühr gewürdigter Tonsetzer. Seine Allegrosätze haben nahezu die vollkommen ausgebildete Form der späteren klassischen Konzertsinfonien: Der erste Teil wird wiederholt; nach der Wiederholung setzt eine Durchführung auf der Dominante ein; der dritte Teil bringt die Rückführung auf der Tonika. Auch das Auftreten eines Seitenthemas, welches in korrespondierender Tonalität im 3. Teil wiederkehrt, ist zu konstatieren. Ein klassisches Beispiel für eine derartige Sinfonie ist die Einleitung zu »*Pallade trionfante*« (1722)[1], ein anderes die zu »*Alessandro in Sidone*«, deren Durchführung in kecker Weise mit der Umkehrung des Hauptthemas beginnt. Die Mittelsätze in den Sinfonien aller der Wiener Meister jener Zeit sind meistens ganz kurz, vielfach nur Überleitungen zum Finale. Manchmal ist der Mittelsatz ganz verkümmert, bloß ein Anhängsel von zwei,

[1] Vgl. Musikbeilagen Nr. 8.
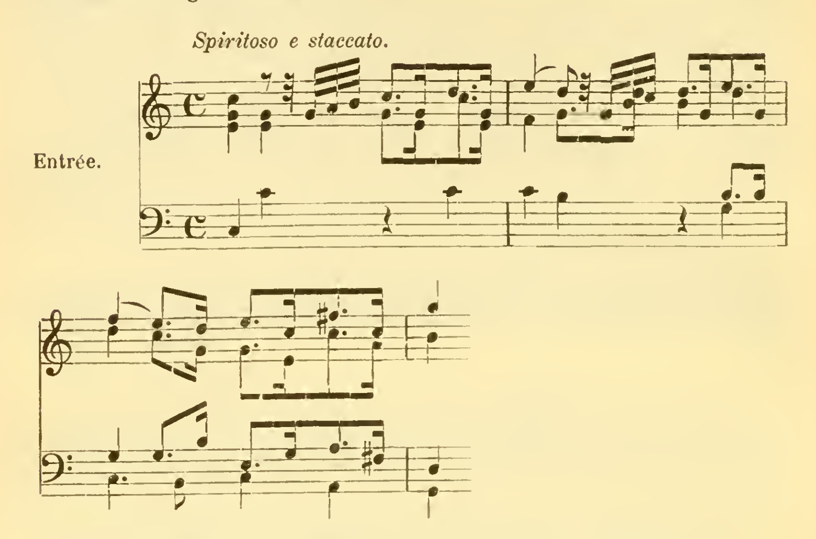
drei Takten an den ersten Satz, wie es schon bei Fux zu konstatieren ist, und wie es z. B. die Sinfonie zu Contis »*Penelope*«, auch die zu Caldaras »*I Disingannati*« aufweist. Ist er weiter ausgesponnen, so erhält er meist den Charakter eines modulatorischen, chromatisch fortschreitenden Ganges wie in der als Beilage Nr. 8 veröffentlichten Sinfonie zu Contis »*Pallade trionfante*«, deren schöner Mittelsatz auf lauter verminderten Septimenakkorden aufgebaut ist, oder z. B. in Contis »*Archelao*«:
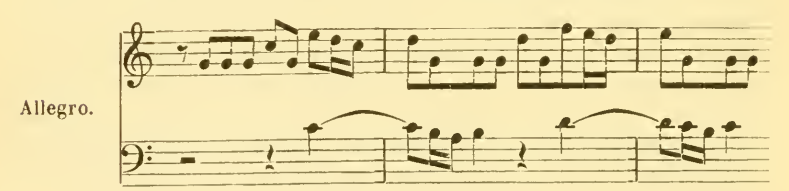



Die Modulation dieses Sätzchens, das auf A-moll hinsteuert, während die beiden einschließenden Ecksätze in ganz einfachem C-dur stehen, ist sehr interessant. Die Überschrift dieses Satzes bringt uns auch auf die schon gestreifte Eigentümlichkeit, daß die Mittelsätze vielfach nur aus kurzen, abgerissenen Akkorden bestehen; sie führen die auf die Spielart bezüglichen Überschriften *puntato* oder *staccato*, sind nur für Streicher geschrieben und möglicherweise sogar pizzicato ausgeführt worden, um sich im Klangkolorit von den anderen Sätzen stark abzuheben. Diese eigens betonte Differenzierung in der Klangfarbe läßt diese Sätze als etwas den Lullyschen Bläsertrios Verwandtes erscheinen. Es gibt aber außerdem Mittelsätze in diesen Sinfonien, die vollkommen ausgebildete zweiteilige Liedform zeigen; diese sind dann meistens als »Aria« bezeichnet, beispielsweise in Caldaras »*Achille in Sciro*« oder seinem »*Don Chisciotte*«. Die Schlußsätze nahezu aller Sinfonien dieser Wiener Meister sind Menuette. Die Überschrift »Menuetto« findet sich auch dort, wo man dem ganzen Charakter nach nicht auf diese Tanzform schließen würde: auch bei vorgeschriebenem $^3/_8$-Takt und der Tempobezeichnung Allegro assai.

Es gibt auch hie und da Opernsinfonien, die aus der Schablone ein wenig heraustreten. So hat z. B. die Einleitung zu Fr. Contis damals berühmter komischer Oper »*Don Chisciotte in Sierra Morena*« (1719) eine ganz eigene Form. Das Stück ist

»Entrée« überschrieben und beginnt wie eine französische Ouvertüre in folgender Weise:




Daran schließt sich die Fuge mit folgendem Thema:




insgesamt 51 Takte: hierauf wieder der Einleitungsteil »Spiritoso e staccato«, aber nach A-moll versetzt. Dieser ganz eigenartig modifizierten französischen Ouvertüre werden noch zwei Menuette angehängt, deren zweites, in Moll stehendes, gewissermaßen als Trio des ersten zu betrachten ist.

Nicht minder interessant sind einzelne Einleitungsstücke **Antonio Caldaras**. In seinen Oratorien hält er sich nicht mehr an die Gepflogenheit der Verwendung französischer Ouvertüren, sondern eröffnet sie meistens durch einen einzigen Allegrosatz, dem er oft fugierte, oft intradenartige Gestalt gibt. In den Opern hält er sich an das italienische Schema, doch läßt er nicht selten die Sinfonie mit dem langsamen Satze endigen und schließt sofort einen Chor daran, welcher dem raschen Schlußsatze der Sinfonie entspricht. Auch er hat, später als Conti, 1727 einen »*Don*

*Chisciotte*« geschrieben (der vollständige Titel lautet: »*Don Chisciotte in Corte*«); die Einleitung bietet uns die bei Wiener Komponisten schon oft konstatierte, von Fux wieder aufgenommene Wiederholung eines Allegrosatzes nach einem eingeschobenen langsamen Teil.

Hinzuweisen wäre auch noch auf die Einleitungssinfonie zu »*Il trionfo di Camilla*« von Giovanni Bononcini, die, in italienischer Form geschrieben, vor dem ersten Satze eine langsame Einleitung, »Präludio« bezeichnet, nach Art der französischen Ouvertüre aufweist. Diese wenigen Beispiele mögen genügen, um darzutun, wie man in Wien bestrebt war, aus dem ewigen Einerlei der italienischen Opernsinfonien herauszutreten. Am meisten hervorzuheben ist hierbei, daß italienische und französische Form viel von den sie trennenden Merkmalen verloren haben.

In anderen musikalischen Zentren Deutschlands neigte sich die Wagschale ganz zugunsten der französischen Ouvertüre. Von Dresden, wo italienischen Opern oft Einleitungen in französischer Form vorangesetzt wurden (besonders auf Antonio Lotti ist hier hinzuweisen), war schon die Rede. Gegenüber der italienischen Sinfonie wurde die Ouvertüre oft beinahe als ein national-deutsches Produkt angesehen; unter anderen schrieb Georg Kaspar Schürmann zu seinen für Wolffenbüttel komponierten deutschen Opern[1] nur französische Ouvertüren. Der bemerkenswerteste Fall dieses Hinneigens zur französischen Ouvertüre ist Agostino Steffani, der — Italiener seiner Geburt und Erziehung nach — geradezu ein Vorkämpfer für die Herrschaft der französischen Ouvertüre war. Mehr noch als in München dürfte ihm diese Vorliebe in Hannover, das in der Instrumentalmusik ganz unter französischem Einflusse stand[2], eingeimpft worden sein. Daß er der Erste in Deutschland war, der Orchestersuiten durch französische Ouvertüren einleitete, wurde schon erwähnt. Aber schon seine frühesten Opern werden durch französische Ouvertüren eröffnet; die Ouvertüren zu »*Niobe*«, »*Servio Tullio*«[3], »*Orlando*«, »*La lotta d'Ercole*« (richtiger »*d'Alcide*«), »*Alessandro*«, »*I Rivali concordi*« und anderen Steffanischen Opern[4] sind

---

[1] Eine davon, »Ludwig der Fromme«, 1726, neu herausgegeben von H. Sommer in »Publik. der Gesellsch. f. Musikforschung«, Bd. 17.

[2] Vgl. Chrysander, Händel I, 325.

[3] Vgl. Arthur Neißer, »Servio Tullio«, Inaug.-Diss., Leipzig 1902.

[4] Eine davon, »Alarico«, neu herausgegeben von Hugo Riemann in »Denkmäler der Tonkunst in Bayern«, Jahrg. XII.

geradezu Musterbeispiele der französischen Form und haben als solche auch Händel vorgeschwebt.

In der Hamburger Oper wurden zwar italienische und französische Vorbilder nachgeahmt, aber doch mit eigenen bodenständigen Elementen vermengt[1]. Speziell die Ouvertüren der Hamburger Opern geben zu dieser Betrachtung Anlaß. Im großen und ganzen überwiegt das französische Schema. Sigmund Kusser, einer der Direktoren der Hamburger Oper, war ja persönlich zu Füßen Lullys gesessen und schrieb ganz in seinem Geiste. Viel selbständiger ist Reinhard Keiser, der nicht bloß in den Opern selbst, sondern auch schon in den Ouvertüren ganz eigene Wege wandelt. Das Fastnachtmäßige, das alle Stücke Keisers durchzieht, diese Mischung von Ulk und Ernst, zeigt sich schon in seinen Operneinleitungen. Mattheson bezeichnet sie als »üppige hüpfende und leichtbekleidete Opern-Intraden«, und Chrysander sagt sehr treffend: »Es sind einzelne zierliche Bildchen, vorzüglich zusammengesetzt, wohl mit Lärm begonnen und geendet, oft je vier oder acht Takte mit Wiederholung und vollem Tonschluß, die daher den Hörern sehr wohl gestatten, in alltäglicher Vergnügung sitzen zu bleiben und zwischendurch doch immer an dies und das zu denken.« Diese Charakterisierung geht hauptsächlich auf die späteren Opern Keisers, denn die ersten wenden fast ausnahmslos die französische Ouvertüre an; z. B. »*Adonis*« (1697), »*Janus*« (1698), »*La forza della virtu*« (1700) (mit einer sehr brillanten Ouvertüre), »*Octavia*« (1705) u. a. Die »*Arsinoe*« (1710) eröffnet ein Stück in französischer Ouvertürenform, welches »*Rejouissance*« überschrieben ist. Die erste Fassung des »*Croesus*« aus dem Jahre 1710 hat als Vorspiel eine französische Ouvertüre; bei der Umarbeitung, die im Jahre 1730 aufgeführt wurde, trat an ihre Stelle eine italienische Sinfonia. Diese letztere ist interessant durch ihre Instrumentation: neben den Streichinstrumenten treten drei Clarini und Pauken auf, außerdem ein Blasinstrument »Zuffolo«. Die italienische Sinfonie praevaliert dann in den späteren Opern Keisers. Schon früher hatte er seinem »*Nebucadnezar*« (1704) ein Concerto grosso und seinem »*Massaniello furioso*« (1706) ein Oboenkonzert als Einleitungsstück beigegeben. Die »*Diana oder der sich rächende Cupido*« (1712) und die »*Frede-*

[1] Vgl. über die Hamburger Oper O. Lindner, »Die erste stehende deutsche Oper«, Berlin 1855; Curt Otzenn, »Telemann als Opernkomponist«, Berlin 1902; W. Kleefeld, »Das Orchester der Hamburger Oper«, Sammelb. der I. M.-G., Bd. I.

*gunda*« (1715) haben italienische Einleitungssinfonien in der typischen Form, erstere durch die Mitverwendung zweier *Corni da caccia* bemerkenswert. Zu der Gruppe der ganz frei erfundenen Formen gehört vornehmlich die Einleitung zum »*Jodelet*«[1]. Das ist ein buntes Durcheinander von kleinen, liederartigen Sätzchen, deren erstes, »*Burla*« überschrieben, wie in einem Rondo refrainartig wiederkehrt. Dann etwa die Einleitung zur »*Circe*«, die »Concerto« überschrieben ist: Einem längeren Allegro folgt ein Adagio, hierauf führt ein kurzer Überleitungssatz zu einem Vivace ma moderato im $^6/_8$-Takt, in dem eine Solovioline dominiert; hieran schließt sich »Air alternativ avec le Trio suivant« und dieses Trio selbst. Ganz gegen die herkömmliche Art wird der »*Ulysses*« (1722) mit einer »*Intrade a 9*« eingeleitet; vier Trompeten, Pauken und Streichquartett spielen ein kurzes, fanfarenartiges Vorspiel.

Telemann hält sich in seinen Operneinleitungen doch so ziemlich an die bestehenden beiden Typen. Zur französischen Art gehören beispielsweise die Ouvertüren zu »*Der geduldige Sokrates*« (1721), der ersten erhaltenen Oper Telemanns, dann zur Oper »*Sieg der Schönheit*« und »*Geuserich*« (1732), welchen beiden am Schluß noch eine »*Gige*« angehängt ist, weiter zur Oper »*Miriways*« (1728). Diese letztere ist durch Verwendung von *Corni da Caccia* bemerkenswert. Italienische Muster finden sich u. a. in dem Stück »*Der neumodische Liebhaber Damon*«, welches durch ein Concerto für Violino principale, 2 Violinen (Oboen), Viola und Baß eingeleitet wird. Die Aufeinanderfolge der Sätze ist Allegro — Largo — Vivace. Das Largo ist nur 9 Takte lang; der 3. Teil ist in großer da capo-Form mit einem Mittelsatze in Moll. Durchgeführter ist die italienische Form und die Gliederung der einzelnen Sätze in dem »*Concerto*«, welches die Oper »*Emara und Eginhard*« einleitet.

Ein reges Opernleben hatte sich gegen das Ende des 17. Jahrhunderts auch in England entfaltet. Hier waren die Entwickelungsbedingungen für die Oper ähnlich wie in Frankreich. Den »*ballets de cour*« entsprachen in England die »*masques*«, beides Mitteldinge zwischen prunkvollen Schaustellungen von Kostümen und Dekorationen und harmlosen dramatischen Scherzen. Von der musikalischen Seite der »*masques*« wird in den erhaltenen Berichten meistens nur das quantitative Aufgebot der Mitwirken-

[1] Veröffentlicht bei Lindner in der Beilage und in den »Publik. der Gesellsch. f. Musikforschung«, Bd. XXII—XXXIII, von Zelle.

den speziell erwähnt[1]. Wie in Frankreich heißen die Stücke, welche die einzelnen Auftritte und Aufzüge begleiten, »*entries*«. Unter den Komponisten derartiger »*masques*« ragt Matthew Lock hervor. Aus dem Jahre 1659 existiert ein »*masque of Cupid and Death*«, Musik von Matthew Lock und Christophe Gibbons; es ist anzunehmen, daß Lock den Instrumentalpart schrieb und Gibbons den vokalen Teil auf sich nahm. Parry[2] teilt über die Musik mit, daß sie mit drei »*entries*« eröffnet wird. Das letzte »*entry*« hat die Überschrift »*for the Curtayne, aire*«, woraus Parry schließt, daß diese 3 Entrées — das erste im $^4/_4$-, das zweite im $^3/_4$-, das dritte wieder im $^4/_4$-Takt mit einer viertaktigen Coda im $^3/_2$-Takt — zusammen eine Art Ouvertüre gebildet haben. Lock hat noch mehrere dramatische Werke geschrieben; speziell seine Bühnenmusik zu Shakespeares »*Tempest*« (1679) ist berühmt, in der er versuchte, die Bühnenvorgänge musikalisch zu illustrieren. In diesem Werke sowie einem ähnlichen zu Shakespeares »*Macbeth*« geschriebenen, welche aber keineswegs die ersten ihrer Art sind, begegnen wir einigen der frühesten Beispiele von Bühnenmusiken zu gesprochenen Schauspielen, welchen sicherlich auch eine Instrumentaleinleitung vorangeschickt wurde; in England ist demnach vielleicht auch die Wiege der Schauspielouvertüre zu suchen. Eine andere Arbeit Locks — gemeinsam mit Giov. Batt. Draghi verfaßt — ist die Musik zu »*The English Opera or the vocal music to Psyche*«. Die Partitur ist nur unvollständig erhalten, weil Lock nur seinen Anteil an der Komposition, welcher sich auf das Vokale beschränkte, veröffentlichte; die Instrumentalmusik vor und zwischen den Akten und die »*entries*« rührten von Giov. Batt. Draghi her, waren also wahrscheinlich italienischer Art. Über den Stil der Instrumentalstücke Locks berichtet Parry, daß sie alle in dem massiven Stil wie die Eröffnungssätze der zeitgenössischen Suiten, ebenso wie Locks eigene Pavanen oder Lullys langsame Einleitungssätze zu seinen Ouvertüren waren. Durch viele französische Musiker, die jenseits des Kanals ihr Glück suchten, — einen davon, Cambert, haben wir ja schon kennen gelernt — drang dann die französische Ouvertüre in England ein und eroberte sich dort ebenso wie in Deutschland eine unerschütterliche Position. Sie wurde als Einleitungsstück der Orchestersuiten verwendet, wie wir aus

[1] v. Collier I. Payne »The history of English dramatic Poetry«, London 1831, I., p. 165.

[2] Vgl. »Oxford History of Music« III. Bd.

verschiedenen Suitensammlungen, die handschriftlich erhalten sind, wissen; als Komponisten solcher Suiten mit einleitenden Ouvertüren sind in englischen Sammelwerken Louis Grabu (ein eingewanderter Franzose), John Banister, Thomas Bullamord, Robert Smith genannt.

Ebenso wie in der Konzertmusik wird der Gebrauch der französischen Ouvertüre als Operneinleitung unumstößliche Regel. Louis Grabu und John Banister, vor allem aber Henry Purcell, der größte Komponist Englands, bedienen sich ihrer durchwegs, sowohl in den Opern, soweit es tatsächlich solche sind, als auch in den übrigen dramatischen Werken, den zahlreichen Bühnenmusiken zu Schauspielen, die sie geschrieben. Von Purcell sind u. a. zu nennen die Ouvertüre zur Oper »*Dido und Aeneas*«[1], über deren Entstehungszeit die Angaben differieren, eine knappe, aber gut gearbeitete Ouvertüre ganz in Lullyscher Manier, dann die Ouvertüre zu »*Bonduca*«[2].

Die französische Ouvertüre hatte, wie in Deutschland, auch in England vollständiges Heimatrecht erworben und wurde auch hier gegenüber der italienischen Sinfonie als die nationale Form angesehen. Beweis dafür, daß Pepusch in der »*Beggar's Opera*« 1728, die, wenn auch nur eine Parodie, gewissermaßen als engliches Gegenprodukt gegen die vordringende italienische Oper betrachtet wurde, sich der französischen Form für die Ouvertüre bedient, in der ein englisches Volkslied sehr geschickt verwertet ist[3].

---

In der Kirchenmusik dieser Epoche spielt die Einleitungssinfonie eine nicht zu übersehende Rolle; obzwar nicht so ganz in den Rahmen dieser Darstellung fallend, soll diesen Einleitungen zu kirchlichen Werken eine kurze Betrachtung gewidmet werden.

In der katholischen Kirche wurden durch das tridentinische Konzil der Instrumentalmusik sehr enge Grenzen gezogen und der glänzenden Entfaltung instrumentaler Mittel in der Kirche, wie sie durch Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverdi angebahnt wurde, vielfach entgegengearbeitet. Immerhin hat sich die »Sonata da chiesa« als Einleitungsstück in engster Verbindung

---

[1] Neu herausgegeben sind von Purcell durch die Purcell-Society die Opern »Timon of Athens« und »Dido and Aeneas«.

[2] v. bei A. Neißer, »Servio Tullio« und Grove, Dictionary: Art. »Overture«.

[3] Vgl. Georgy Calmus, »Die Beggar's Opera von Gay und Pepusch«, Sammelb. VIII, 2.

mit einem darauffolgenden kirchlichen Vokalwerke zu behaupten gewußt. In den Psalmen-, Hymnen- und Motettenkompositionen sind Instrumentalvorspiele, gewöhnlich »Sonata« genannt, sehr häufig. Schöne Beispiele hierfür bieten z. B. die Kompositionen Leopold I.[1], dann die Werke von J. J. Fux. Dieser letztere hat auch mehrere seiner Messen mit kurzen Instrumentaleinleitungen versehen, welche die gebräuchlichen Bezeichnungen »Sinfonia«, »Sonata« oder »Sonatina« führen; die kurz gehaltenen einsätzigen Stücke entnehmen ihre Themen dem Kyrie, sind also als Ritornelle anzusehen. Schering[2] berichtet von einer Messe des Brüsseler Hofkapellmeisters Pietro A. Fiocco, die durch eine französische Ouvertüre eingeleitet wurde. Ähnliche Beispiele sind mir nicht bekannt geworden, weder aus Partituren, noch aus Aufführungsberichten.

In der evangelischen Kirchenmusik hatten derartige Einleitungsstücke einen viel breiteren Boden. Der Same, den Giovanni Gabrieli und die übrigen katholischen Kirchenmusiker Italiens ausgestreut, ist eigentlich im protestantischen Deutschland erst zu vollster Reife gediehen: Schon bei den zwei Altmeistern der evangelischen Kirchenmusik, Andreas Hammerschmidt und Heinrich Schütz, sind solche Einleitungssinfonien, denen unverkennbar der Stempel italienischer Herkunft aufgeprägt ist, zu finden. Hammerschmidts »Dialogi oder Gespräche einer gläubigen Seele mit Gott«[3] geben uns Gelegenheit, solche Sinfonien kennen zu lernen. Sieben der Dialoge sind durch Sinfonien eingeleitet, deren längste 24 Takte umfaßt. Die Besetzung dieser letzteren ist: 2 Violinen, 1 Posaune und Basso continuo. Einzelne dieser Sinfonien weisen durch ihren Rhythmus auf die Kanzone hin (z. B. Nr. 6 und 19). Andere wieder (Nr. 15) zeigen die Form der Pavane. Ganz ähnlich sehen die Einleitungssinfonien, die sich in Schützens »Symphoniae sacrae« finden, aus. Schütz hat auch in seinem Oratorium »Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz« eine sehr interessante »Symphonia«, die, ganz frei in der Form, ihr Vorbild in italienischen Orgelpräludien hat. Die Abstammung von der Kanzone verrät auch die Einleitungssinfonie zu Johann Sebastianis Matthäus-Passion[4]. Andere interessante Beispiele solcher Einleitungssinfonien bieten uns die

[1] Vgl. »Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.«, Bd. I.

[2] »Geschichte des Instrumental-Konzerts«, S. 28, Anm.

[3] »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, Bd. VIII, 1.

[4] »Denkmäler deutscher Tonkunst«, Bd. XVII.

Werke von Franz Tunder[1], die Kantaten von Rudolf Ahle[2] und Dietrich Buxtehude[3]. Ganz besonders interessant sind die Einleitungen zu den Kirchenkantaten von Friedrich Wilhelm Zachow[4]. Heuß hat sich mit den Einleitungssinfonien dieser Kantaten speziell beschäftigt[5] und verrät uns, daß einzelnen unter ihnen offenkundig Programmcharakter innewohnt. Die vierte Kantate z. B. wird von einer aus 2 Teilen bestehenden »Sonate« eröffnet, deren 2. Teil Ritornell heißt; dieses Ritornell wird in der Weise verwendet, »wie es Monteverdi im ‚Orfeo' mit derartigen Stücken macht. Es geschieht dies ‚leitmotivisch': Das Ritornell tritt immer dann wieder auf, wenn es sich um die Schilderung des zufriedenen David handelt«. Der sechsten Kantate geht ein »rauschender Konzertsatz« voran, »weil im Text die Liedworte vorkommen: ‚Psalter und Harfe wach auf! Lasset die Musicam hören'.« Von all den vielen anderen Tonsetzern, bei denen sich solche Einleitungssinfonien noch nachweisen lassen, möge nur Philipp Heinrich Erlebach genannt werden, der in seiner »Gottgeheiligten Singstunde« (Rudolstadt 1704) 12 Kirchenmusikstücke durchwegs mit eröffnenden Instrumentalsinfonien herausgibt. Aus der früheren Einsätzigkeit hat sich, vielleicht unter dem Einfluß der französischen Ouvertüre, dann immer mehr und mehr eine Zweisätzigkeit entwickelt: eine langsame Introduktion und ein Allegrosatz. Als literarisches Zeugnis hierfür möge Scheibes Beschreibung dienen, welche in seinem 65. Stücke steht:

»Symphonien zu geistlichen Stücken werden nicht nur ordentlichen Kirchenstücken, sondern auch geistlichen Oratorien vorgesetzt. Bey diesen Symphonien macht man nicht gerne drey besondere Sätze, als man wohl andern Symphonien zu geben pflegt; sondern man bedient sich insgemein nicht mehr als eines Satzes, oder auf das höchste zweener Sätze. Die Beschaffenheit derselben aber ist entweder im Anfange ein langsamer und pathetischer, und dann ein geschwinder Satz; oder auch anfangs ein geschwinder und feuriger, hernach aber ein langsamer und rührender Satz.«

Ähnlich sehen die Instrumentalstücke aus, die zur Eröffnung der *Anthems* und *Hymns* in England benützt werden. Purcells

[1] »Denkmäler deutscher Tonkunst«, Bd. III.
[2] »Denkmäler deutscher Tonkunst«, Bd. V.
[3] »Denkmäler deutscher Tonkunst«, Bd. IV.
[4] »Denkmäler deutscher Tonkunst«, Bd. XXI u. XXII.
[5] Zeitschrift der I. M.-G. 1909, Heft 8.

Stücke können jedenfalls als Musterbeispiele herangezogen werden. Sie beginnen mit einem langsamen, majestätischen Satz im $^4/_4$-Takt, ähnlich wie die französischen Ouvertüren; statt des Fugato bringen sie aber dann einen zierlichen, raschen Satz, oft im dreiteiligen Rhythmus, der aus zwei wiederholten Hälften besteht und vollständig den Charakter eines Tanzes hat[1].

---

Von den beiden Großmeistern, die am Ausgange der in diesem Kapitel besprochenen Epoche der Musikgeschichte stehen, kommt **Johann Sebastian Bach** fast ausschließlich für das Gebiet der Kirchenmusik in Betracht. Und wie er in allem und jedem das von seinen Vorgängern Übernommene verarbeitet, verbreitert und zur höchsten Höhe der Vollendung geführt hat, so nehmen auch die einleitenden Instrumentalstücke, die bei den früher erwähnten Kirchenkomponisten von bescheidenem Umfange und untergeordneter Bedeutung waren, bei ihm einen gewichtigen Platz im Aufbau vieler seiner Kirchenkantaten ein. Nur eine geringe Anzahl, 26 von den ungefähr 200, kann sich solcher Einleitungssinfonien erfreuen; aber von diesen wenigen ist jede, für sich betrachtet und auch in ihrer Beziehung zum ganzen Werk, voll Eigenart. Die Bezeichnung für sie ist meistens »Sinfonia«, einigemal »Concerto«, im »*Actus tragicus: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*« »Sonatina« und einmal in Nr. 182 der Gesamtausgabe (»*Himmelskönig, sei willkommen*«) »Sonata«. Die Dimensionen der Einleitungsstücke sind ganz ungleiche; nicht selten sind es ganz kurze, einsätzige Adagios, z. B. das zur Kantate Nr. 15 (»*Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen*«), das nur 5 Takte lang ist, oder das zu Nr. 12 (»*Weinen, Klagen*), welches bloß einen Umfang von 16 Takten hat, andererseits wieder ein großes, vollständiges, dreisätziges Konzert in Nr. 174 (»*Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*«). Dazwischen alle möglichen Formen, einsätzige, zweisätzige, bloße Adagios, Allegrosätze, Kombinationen von beiden, Stücke, welche die Form der italienischen Sonata mit Wiederholung des ersten Teiles haben und andere. Das bemerkenswerteste ist jedoch, daß ein großer Teil dieser Einleitungsstücke nichts anderes ist als Übertragungen vorher geschriebener, selbständiger Instrumentalkompositionen. So ist die Einleitung zur Kantate Nr. 29 (*Ratswahlkantate*) eine Übertragung des Präludiums aus der sechsten Sonate E-moll für

---

[1] Vgl. Parry in »Oxford history of music« III, p. 279.

Violine; die zur Kantate Nr. 49 (»*Ich geh' und suche mit Verlangen*«) eine Bearbeitung des ersten Satzes aus dem Klavierkonzert in B-dur, die zur Kantate Nr. 52 (»*Falsche Welt, dir trau' ich nicht*«) identisch mit dem ersten Satz des ersten brandenburgischen Konzertes; die zur Kantate Nr. 169 (»*Gott soll allein mein Herze haben*«) eine Bearbeitung des Klavierkonzertes in E-dur; als Einleitung zur Kantate Nr. 174 (»*Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*«) steht, wie erwähnt, ein ganzes Konzert, nämlich das dritte brandenburgische; für die Eröffnung der Kantate Nr. 188 (»*Ich habe meine Zuversicht*«) hatte Bach das ganze dreisätzige Orgelkonzert in D-moll bestimmt. Am schönsten ist diese Selbstentlehnung in der Kantate Nr. 164 (»*Wir müssen durch viele Trübsal in das Reich Gottes eingehen*«) ausgenützt. Die Einleitung entspricht dem ersten Satz des Klavierkonzertes in D-moll, hier eigentlich als Orgelkonzert umgearbeitet. An diese Einleitung schließt sich ein Chor mit dem Titel der Kantate als Text, welcher als Instrumental-Unterlage das Adagio des genannten Klavierkonzertes hat. Ergreifender kann wohl die Trübsal, durch welche wir hienieden wandeln müssen, musikalisch nicht wiedergegeben werden als durch das unsagbar schöne Thema dieses Adagios. Von den weltlichen Kantaten wird die italienische »*non sa che sia dolore*« und die humoristische »*Mer hahn e neue Oberkeet*« durch Instrumentalsätze eingeleitet. Die Kantate »*Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten*« hat einen Marsch als Einleitung. Das Osteroratorium wird durch eine ausgedehnte »Sinfonia« eingeleitet, deren erster Satz ein Allegro in der gewöhnlichen italienischen Form ist; dann folgt ein Adagiosatz, in dem die Oboe solistisch hervortritt, und gleich darauf ein Vokalsatz, Duett und Chor, der gewissermaßen die Stelle des 3. Satzes der Sinfonia vertritt. Das schönste Instrumentalstück, das Bach einem seiner Vokalwerke eingefügt, ja vielleicht eines der wundervollsten Stücke, welches die Tonkunst überhaupt hervorgebracht hat, ist die Sinfonie, mit welcher der zweite Teil des Weihnachtsoratoriums beginnt. In diesem Pastorale mit seinem sicilianenartigen Rhythmus, mit seiner eigenartigen Behandlung der Instrumente, namentlich der Flöten, liegt die ganze mystische Schönheit und der Stimmungszauber der Legende von der Anbetung der Hirten. Johann Sebastian Bach hat außer diesen Einleitungssinfonien zu Vokalwerken, die in den verschiedensten Formen gehalten sind, auch Ouvertüren für Orchester geschrieben; wir wissen aus dem zu Anfang dieses Kapitels Gesagten, daß in jener Zeit darunter Orchestersuiten zu verstehen waren, deren

erstes Stück, eine Ouvertüre in französischer Form, eine Folge von Tänzen einleitete.

Das Spittasche Wort, »daß keine einzige musikalische Form im Laufe des 17. Jahrhunderts oder am Beginne des 18. entstanden ist, welche nicht durch Bach entweder allein oder durch Bach im Vereine mit Händel zur endgültigen Entwickelung gebracht wäre«, erhält so recht seine Bestätigung durch diese französischen Ouvertüren J. S. Bachs. Alles Steife, Starre, das dieser Form sonst innewohnt, erscheint bei Bach abgestreift; nirgends wirkt der ästhetische Gegensatz, der zwischen den zwei Teilen: der majestätischen Einleitung und dem flüssig dahineilenden Fugenteile, entsteht, so überzeugend und beruhigend wie bei ihm. In den breitesten Dimensionen gehalten vereinigen die Bachschen Ouvertüren alle Errungenschaften seiner Vorgänger in sich: den gehaltvollen Zuschnitt der Themen, die Vielgestaltigkeit ihrer Verarbeitung, die abwechslungsreiche, konzertante Verwendung des Orchesters und seine Zerlegung in Solo- und Tutti-Instrumente, die Einschaltung klanglich und melodisch kontrastierender Episoden, welche gleichzeitig wechselnde Ausblicke in andere Stimmungskreise bieten. Vier Orchestersuiten, durch Ouvertüren eingeleitet und daher so benannt, sind unzweifelhaft Bachscher Herkunft; sie stehen in C-dur, H-moll, D-dur und D-dur. Eine fünfte in G-moll, für Streicher und Cembalo (Continuo), ist zweifelhaft, dürfte aber auch J. S. Bach in seiner früheren Zeit zuzuschreiben sein. Die zweite D-dur-Ouvertüre hat dann in dem Eröffnungschor der Weihnachtskantate »*Unser Mund sei voll Lachens*« (Ges.-Aug. Nr. 159) ihre Auferstehung gefeiert, ein neuerlicher Fall der wechselweisen Verwendung von Instrumental- und Vokalsätzen, der den oben besprochenen Fällen hinzuzufügen ist.

Von **Georg Friedrich Händel** wurde neuerdings behauptet[1], »daß seine erfinderische Originalität und die Unabhängigkeit gegenüber allen vorgeschriebenen Formen in den Chören seiner Oratorien im merkwürdigen Gegensatz zu der Abhängigkeit von dem Vorausgegangenen in seinen Ouvertüren stehe, und daß die Einleitungen zu seinen italienischen Opern und jene zu seinen englischen vollständig gleich in Form, Stil und Entwickelung seien, so sehr, daß irgendeine davon mit nahezu gleicher Eignung sowohl für die einen als die anderen verwendet werden könne«.

Diese Behauptung läßt sich nicht aufrecht erhalten. Die Instrumentaleinleitungen Händels zu seinen Opern und Oratorien

---

[1] Grove, »Dictionary of Music« Bd. III, p. 580. Art. »Overture«.

sind nahezu ebenso mannigfaltig und abwechslungsreich in ihrem Bau als seine Chöre. Allerdings muß man, um dies einzusehen, ähnliche Stücke von anderen Tonsetzern seiner Zeit zum Vergleich heranziehen und sich die Händelschen Ouvertüren überhaupt auf ihre Form hin genauer ansehen. Im großen und ganzen besteht die Meinung, daß Händel hauptsächlich französische Ouvertüren seinen Werken vorangesetzt habe, ausnahmsweise auch hie und da in der Art der italienischen Sinfonien geschriebene Einleitungen. Für viele Werke treffen auch diese beiden Bezeichnungen zu. Eine Anzahl von Werken weist aber ganz selbständig weiterentwickelte Einleitungsformen auf, die sich als eine geniale Verschmelzung des französischen und des italienischen Typus darstellen. Die überwiegende Mehrzahl der Einleitungen ist allerdings nach französischem Muster gebaut: die Zahl der Ouvertüren aber, welche den Lullyschen Typus rein und zusatzlos zeigen, ist eine verhältnismäßig kleine. Hierzu gehören die Ouvertüren zu »*Almira*« (1705), seiner ersten Oper, deren ersten Satz Händel in der Ouvertüre zu »*Rodrigo*« (Florenz 1707) wieder benutzte; dann die Ouvertüre zu »*Agrippina*« (1708), bei welcher ihm Mattheson verblümt ein Plagiat an seiner eigenen Oper »*Cleopatra*« (1703) vorwirft[1]. Händel hat dann die Ouvertüre in einer seiner (1720 erschienenen) Suiten für Klavier wieder verwendet. Weitere Beispiele für den reinen französischen Ouvertürentypus findet man in »*Judas Maccabäus*«, »*Alexander Babus*«, »*Ezio*«, »*Riccardo*«, »*Susanna*« und in der besonders schwungvollen Ouvertüre zu »*Radamisto*«. Eine stattliche Reihe von Opern und Oratorien Händels wird durch eine französische Ouvertüre eingeleitet, der dann noch ein kurzer Satz, gewöhnlich ein Tanzsätzchen, manchmal auch deren zwei, angehängt werden. So folgt den eigentlichen Ouvertüren zu »*Amadigi*«, »*Semele*« und »*Ottone*« je eine Gavotte, im »*Herakles*«, »*Jephta*« und der »*Cäcilien-Ode*« ein Menuett, im »*Alexanderfest*« ein Andante im $^6/_8$-Takt, in der »*Theodora*« zwei Sätze — ein menuettartiges Larghetto (samt Trio) und eine Courante —, im »*Gelegenheits-Oratorium*« ein Adagio und ein Marsch. Auch der Ouvertüre zum »*Messias*« war ursprünglich solch ein angefügtes Menuett zugedacht.

Seltener sind Einleitungen nach Art der italienischen Sinfonien, wie es z. B. die Einleitung zu »*Athalia*« ist. Meistens verlassen sie dann den Boden der Opernsinfonie und werden

[1] Vgl. »Vollk. Kapellmeister«.

mehr oder weniger Instrumentalkonzerte, sei es Solokonzerte oder Concerti grossi. So die Sinfonie zu »*Il Trionfo del Tempo*« (1708), deren brillante und bravuröse, damals schier unausführbare Violinpassagen Anlaß zu einem Rencontre zwischen Händel und Corelli gegeben haben sollen. Das Stück ist von Händel als »*Sonata del Ouvertura*« bezeichnet und besteht aus den gewöhnlichen drei Sätzen Allegro-Adagio-Allegro. Das Concertino besteht aus zwei Violinen, das Concerto grosso aus zwei Oboen und Streichern. Zu »*L'Allegro ed il Pensieroso*« schrieb Händel gar keine besondere Einleitung, sondern gab nur die Vorschrift, ein Concerto grosso zu Beginn spielen zu lassen.

Auch die Sinfonie zu »*Saul*« ist nichts anderes als ein Konzert, nämlich ein Orgelkonzert. H. Parry (in der »Oxford History of Music« Bd. IV, S. 84) weist darauf hin, daß Händel zum ersten Male bei einer Wiederholung von »*Esther*« im Jahre 1736 während der einzelnen Teile des Oratoriums Orgelkonzerte gespielt hat und bei späteren Aufführungen seiner anderen Oratorien diesen Brauch wiederholte. Die Instrumentaleinleitung zum »*Saul*« ist nun ein ad hoc geschriebenes Orgelkonzert. Auch im zweiten Akt des »*Saul*« kommen zwei die Rückkehr Davids illustrierende Instrumentalstücke vor, deren eines der Orgel zugewiesen ist.

So weit wäre an den Händelschen Ouvertüren und Sinfonien nichts Besonderes; eine Weiterbildung ist erst dort zu konstatieren, wo Händel versucht, die beiden Formenprinzipien miteinander zu verschmelzen. Das erstemal tut er dies in der Instrumentaleinleitung zum »*Rinaldo*« (1711), in welcher er übrigens den Anfangssatz der Ouvertüre zur Serenata »*Fillide e Aminta*« wiederverwendet. Daß es sich hier um eine nur durch Verschmelzung der beiden bestehenden Typen entstandene Form handelt, hat schon Mattheson erkannt, welcher sich in der von ihm herausgegebenen 2. Auflage von Niedts »Musikalischer Handleitung« folgendermaßen äußert: »*Der hochberühmte Herr Capellmeister Hendel hat vor seinem Rinaldo beyde Arten der Ouvertures und Symphonies mit einander verknüpft . . . . Er nennt es auch: The Symphony or Ouverture to Rinaldo, und setzet erstlich 14 Täcte in dem gewöhnlichen, prächtigen Ouverturen-Stylo; doch ohne mehr, als eine förmliche Cadenz, und zwar in quintam modi zu machen, welches meine Anmerkungen Orch. I. pag. 171 bekräfftiget. Hernach fängt er ein Thema, im egalen Tacte, mit dem allegro an und führt solches, nebst einem contra-Themate, einmahl, sans Ceremonie hindurch, bis an einem aber-*

*mahligen Schluß in quintam modi; darauf läßt er die erste Partie 4 oder 5 Täcte allein mit dem Basse brilliren, und mutiret modum, welches ihm Gelegenheit gibt, sein thema extra ambitum anzubringen, und in sextam modi mit dem tutti zu clausulieren; ferner folgt abermahl ein, mit dem vorigen correspondirendes, Solo der ersten Partie sodann wieder auf 3 oder 4 Täcte, nach welchen das tutti mit dem themate, Stückweise, per imitationem einfällt, bald aber aufs neue der Ober-Stimme zum Solo, auf obige Weise Raum macht; darauf dann das thema, in regulari repercussione, mit seinem contra-themate zum final schreitet, und in einer etendue von 40 Mesures, nicht mehr als drey förmliche Cadenzen auffweist. So weit ist es eine Ouverture, jedoch eine Italiänische Ouverture, weil kein Franzose solche Passagie noch Soli in der seinen einführen darff. Der dritte Satz ist ein kurtzes adagio von 10 Täcten, in der gemeinen Tripla; worüber ein Franzose sich wundern würde; insonderheit, wenn er noch dazu die secundam superfluam darinn antreffen, und dabey wahrnehmen sollte, daß der Schluß dieses Satzes, durch eine tenorisierende clausulam, in tertiam modi gemacht wird. Die vierte und letzte Sectio dieser schönen Piece ist endlich eine ordentliche Gigue im $^{12}/_{8}$, deren erste Reprice fünff, die andere 10 Täcte hat, und also eine artige Symmetriam aufweiset. Ich hoffe, weil diese Nachrichten manchem Unwissenden trefflich zu statten kommen können, so werde der gelehrte Leser (si doctior) nur gegenwärtige Deduction gern nachsehen, und insonderheit der große Mann in England es zum besten auslegen, daß hier seiner wiederum gedacht worden. Es geschieht allmahl, meiner Intention nach, in gehörigem Respect, und weiß ich, in vielen Stücken, kein besser Muster vorzuschlagen.«*

Im wesentlichen handelt es sich also bei dieser Mischform um Zusammenschweißung des ersten Satzes der italienischen Sinfonia mit der französischen Ouvertüre; der zweite und dritte Satz werden aus der ersteren unverändert herübergenommen. Und ganz nahe besehen läuft die Kombination darauf hinaus, daß dem Allegrosatz der italienischen Sinfonia eine langsame, pompöse Einleitung, wie sie den ersten Teil der französischen Ouvertüre bildet, vorangeht. Das Prinzip der Vermischung der beiden Typen, das schon von einigen Tonsetzern angebahnt wurde, kommt also bei Händel schon deutlicher zum Ausdruck. Freilich überwiegt bei ihm noch die kontrapunktische Behandlung der Stimmen; das Hervorheben des Harmonisch-Melodischen, wie es der Süden zeitigte,

ist bei ihm in den Ouvertüren noch nicht stark zu spüren. Die Kombination der beiden Typen tritt auch nicht immer so auf wie im »*Rinaldo*«. Manchmal fehlt die langsame Einleitung und damit das äußere Merkmal der Verschmelzung, doch können wir in diesen Fällen nicht von einer ausgesprochen italienischen Sinfonie reden; nach den Tempobezeichnungen könnte man darauf raten, aber der innere musikalische Bau der einzelnen Teile entspricht der französischen Art. In diese Reihe gehören die Ouvertüren zu »*Deborah*«, zu »*Joseph*«, zu »*Salomo*« und zu »*Samson*«. Verstärkt wird die Erinnerung an den französischen Typus durch Anfügung eines kurzen Menuettsatzes bei einigen dieser Stücke.

Vielleicht sind diese über die Schablone sich erhebenden Formen, wie so oft in anderen Epochen und bei anderen Meistern, durch das Eindringen programmatischer Tendenzen entstanden. Denn wenn Händel auch ursprünglich seine Ouvertüren und Sinfonien vom konzertierenden Standpunkt aus betrachtete und sie gewissermaßen als musikalische levers de rideau hinstellt, so hat sich dies in seinen reifsten Werken, den großen Oratorien, gründlich geändert. Hier haben die Ouvertüren einen bewußten gedanklichen Zusammenhang mit dem Folgenden, sind also Programmouvertüren. Schlankweg in diese Kategorie können jene Einleitungen eingereiht werden, bei denen die Beziehung durch Herübernahme von Themen offenbar wird. Dieser Art ist z. B. die Ouvertüre zur »*Deborah*«, in deren zweiten Satz der Chor der Juden »Lord of eternity (*Gott der Herr, der Du erteilst*)« und in deren vierten der Chor der Baalspriester »Oh Baal« hinübergenommen ist. Dann die Einleitung zum »*Judas Maccabäus*«, deren Fugenthema mit dem Chor der Juden im ersten Teil »*Gefahren verachtend*« übereinstimmt. Auch im »*Samson*« ist eine Beziehung dadurch hergestellt, daß die Orchesterbegleitung des Anfangschores »*Erschallt, Trompeten*« im zweiten Satze der Ouvertüre vorher anklingt. Weniger offensichtlich als dieser thematische, aber doch erkennbar ist der poetische Zusammenhang einzelner Ouvertüren mit dem ganzen Werk. Vielleicht am deutlichsten ist er im »*Belsazar*«, dessen Ouvertüre den Kulminationspunkt der Handlung schildern zu wollen scheint: den Siegesjubel der Assyrer und die atemraubende Beklemmung, die eintritt, als die geisterhafte Schrift erscheint: zögernde, stockende, immer wieder von neuem einsetzende Episoden malen dies in anschaulichster Weise. Über die Einleitung zu »*Esther*» sagt Chrysander: »Die Ouvertüre ist von allen, die Händel geschrieben hat, eine der schönsten und sinnvollsten.

In drei Sätzen sind Hamans Tücke, Israels Klagen und das Gefühl der Errettung angedeutet.« Und den poetischen Hintergrund der »*Messias*«-Ouvertüre legt Kretzschmar bloß, wenn er schreibt[1]:

»Die Ouvertüre zum ‚Messias' ist keine Einleitung zum gesamten Werke, weder eine Formalouvertüre, wie sie die Mehrzahl der anderen Oratorien Händels haben, noch eine Programmouvertüre im modernen Sinne, wie sie bei Händel, wenn schon seltener, doch auch mehrmals vorkommt. Sondern: die Messias-Ouvertüre ist die erste Szene des Werkes. Ganz ähnlich wie Haydn später seiner ‚Schöpfung' in der Instrumentaleinleitung die Schilderung des Chaos vorausschickte, so zeigt uns Händel in der Ouvertüre zum ‚Messias' die Stimmung der Zeit, ehe der Messias-Gedanke auf die Welt kam.«

Die Besprechung der Händelschen Ouvertüren soll nicht geschlossen werden, ohne zu erwähnen, daß er einige Male ganz von allem Herkömmlichen abweicht und nur eine einsätzige Einleitung verwendet, die sich dem Folgenden eng anschließt. Dieser Fall ist z. B. vorhanden in »*Acis und Galatea*«, im »*Josua*«, dem eine einsätzige, 33 Takte lange Introduzione »A Tempo di Ouverture« vorangesetzt ist, und im »*Israel in Ägypten*«, dessen Orchestervorspiel in G-moll von dem — ursprünglich die Trauermusik auf den Tod der Königin Caroline bildenden — ersten Teile allein noch in der späteren Fassung übriggeblieben ist.

Von Instrumentalvorspielen zu Händels Kirchenwerken sind nur solche zu seinen »*Anthems*« zu erwähnen. Sie bestehen fast durchwegs aus zwei Teilen: einem Vorspiel in langsamem Tempo (Adagio, Grave, Largo, Moderato, auch Andante) und einem Allegrosatze. Aus dieser Anordnung könnte man auf den Typus der französischen Ouvertüre schließen, von dem aber keine Rede ist; sie sind ganz italienisch, darauf deuten auch die Bezeichnungen »Sonata« oder «Sinfonia«, dann die Orchesterbehandlung, namentlich die Verwendung der Instrumentalsoli.

Alles in allem wird man zugeben müssen, daß Händel in seinen Ouvertüren gewiß nicht auf den ausgetretenen Pfaden seiner Zeit wandelt, sondern neue Wege gesucht und gefunden hat. Er weist schon bedeutungsvoll auf eine neue Periode in der Geschichte unserer Kunstform hin, eine Periode, welche die disparaten Elemente vereinigen und die Entwickelung der Ouvertüre auf ihren Höhepunkt führen sollte.

[1] »Führer durch den Konzertsaal«, Abt. II, 2. Teil.

# II. Abschnitt.

## Die Herrschaft der klassischen Ouvertüren-(Sonaten-)Form.

### V. Kapitel.

### Die Entwickelung der klassischen Ouvertürenform; Gluck.

Die Fixierung der klassischen Ouvertürenform ist, wie schon angedeutet wurde, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die langsame Annäherung und endliche Vereinigung der zwei herrschenden Formen, der französischen Ouvertüre und der italienischen Sinfonie, erfolgt; der Punkt, in dem die Durchkreuzung der beiden Richtungen sich vollzieht, ist Christoph Willibald Gluck. Rein äußerlich scheint der Verschmelzungsprozeß in der Herübernahme des langsamen Einleitungsteiles der französischen Ouvertüre zum ersten Satze der italienischen Sinfonia zu bestehen. Daß mit diesem äußerlichen Vorgange auch innere Vermengungsprozesse der beiden Formentypen Hand in Hand gehen, wurde schon im Laufe des vorigen Kapitels mehrfach erwähnt. Sie äußern sich vorzugsweise in der sorgfältigeren Thematik, in einer Annäherung der beiden verschiedenen Arten der Satztechnik und besonders in der aus Frankreich übernommenen individuelleren Behandlung des Orchesters, welche auch auf die musikalische Faktur abfärbte; daß z. B. die Trioepisoden der französischen Ouvertüre zum Ausbau des Seitenthemas beitrugen, ist nicht unwahrscheinlich. Die letzten Stadien dieses Vermischungsprozesses sollen im folgenden dargestellt werden.

In die italienische Oper war langsam ein ernsterer Zug gekommen. Die unmittelbaren Nachfolger Scarlattis — die erste neapolitanische Schule, wie sie Kretzschmar nennt — wurde durch die zweite abgelöst, in der sorgfältigere musikalische Technik und stärkere Berücksichtigung der dramatischen Forderungen zur Geltung kommen. Deutsche und französische Einflüsse dürften es vorzugsweise gewesen sein, welche diese Wandlung zum Besseren schufen. Zwischen Frankreich und Italien bestanden

fortwährend politische und persönliche Beziehungen, und viele der italienischen Musiker verlegten das Hauptgebiet ihrer Tätigkeit auf französischen Boden. Aus Deutschland gab es fortwährend Zuzug von Musikern, die zwar kamen, um zu hören und zu lernen, die aber doch zugleich die solidere, schwerblütigere deutsche Art mitbrachten. Johann Adolf Hasse ist da vor allen anderen zu nennen; er ist der reinste Typus des zum Italiener gewordenen Deutschen; viele seiner dramatischen Werke können als Musterbeispiele italienischer Opernmusik bezeichnet werden. Was er von französischen Elementen, insbesondere hinsichtlich der französischen Ouvertüre in sich aufnimmt, stammt aus der Zeit nach seiner Rückkehr in sein Vaterland[1]. Wohl dürfte Hasse in seiner Jugend durch die Hamburger und Braunschweiger Komponisten die französische Ouvertüre kennen gelernt haben. Sowie er aber nach Italien kommt, schreibt er ausnahmslos italienische Sinfonien als Vorspiele zu seinen Opern. Erst vom Jahre 1731, dem Zeitpunkte seiner Berufung nach Dresden angefangen, fängt Hasse an, die französische Ouvertürenform für seine Operneinleitungen zu benützen. Die in Dresden herrschende Stimmung scheint es demnach gewesen zu sein, die ihn zu dieser Konzession bestimmte. Allerdings sind Hasses französische Ouvertüren nicht mehr reine Repräsentanten des Typus. Sie sind stark den italienischen Sinfonien angenähert, so daß man oft schwer den Unterschied zwischen beiden Formen konstatieren kann. Auch die Bezeichnungen sind nicht verläßlich, denn Hasse selbst nimmt es mit den Bezeichnungen »Sinfonia« und »Ouvertüre« nicht so genau. Die Ouvertüren sind meistens genau so dreisätzig wie die Sinfonien, was keineswegs dem Wesen der klassischen französischen Ouvertüre entspricht, denn bei dieser ist die Einsätzigkeit, höchstens mit einem hinzugefügten kurzen Tanzsätzchen, die Regel. Neben der Mehrsätzigkeit äußert sich das Abweichen von der strengen Form bei den als französisch bezeichneten Ouvertüren in der Auflösung des fugierten Teiles; die strenge Fugierung wird keineswegs mehr beibehalten, sondern nähert sich der italienischen Art. Im allgemeinen muß man bei Hasse diejenigen Einleitungsstücke als französisch bezeichnen, bei welchen dem ersten Satze die langsame, von der französischen Ouvertüre hergenommene Einleitung vorausgeht. Mennicke

---

[1] Über Hasses Tätigkeit als Instrumentalkomponist vgl. das schon erwähnte Buch von Karl Mennicke, »Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker«.

spricht den französischen Ouvertüren Hasses »jene Sorgfältigkeit und Gründlichkeit der Faktur« ab, »welche bei den älteren und gleichzeitigen deutschen Vertretern dieser Instrumentalgattung ohne weiteres selbstverständlich ist«. Vielleicht ist dieses Urteil denn doch etwas zu weitgehend; jedenfalls stehen die italienischen Sinfonien Hasses etwas höher. Speziell die langsamen Mittelsätze seiner Sinfonien waren zu seiner Zeit berühmt und erweckten durch die Weichheit, ja fast Süßlichkeit ihrer Melodien das Entzücken und die Begeisterung der Zeitgenossen. Am schwächsten sind die Schlußsätze, welche sich vielfach in Gemeinplätzen bewegen[1]. Es möge hier das Schema, das Mennicke als Schlußresumé von Hasses Opernsinfonien aufstellt, Platz finden:

»Der erste Satz besteht aus einem Thementeil ohne Reprise, dann einer meist nur andeutungsweise vorhandenen Durchführung, zum Schlusse Wiederholung des ersten Teiles. Im Thementeil findet sich schon ein zweites Thema, wenn auch nur embryonal, oft aus einem Motiv des Kopfthemas gewonnen. Die Durchführung ist noch nicht sehr ausgedehnt, aber doch insoferne bedeutender als bei Hasses Vorgängern dadurch, daß die Modulation mit möglichster Vermeidung der Haupttonart sich gut weiterbewegt, und daß die Themen durch ‚Zerbrechen' verarbeitet werden.«

Die langsamen Mittelsätze haben Liedform, mit oder ohne Reprise. Die Schlußsätze sind zweiteilig mit Reprise, gewöhnlich im Tripeltakt. »Diejenigen Schlußsätze in Hasses Sinfonien, welche an Stelle des Tripeltaktes wieder den Dupeltakt einführen, sind gehaltvoller und nähern sich intentionell mehr dem Niveau des ersten Satzes.«

Eine Sinfonie Hasses — die zur Festoper »*Alcide al Bivio*« — wird durch eine Intrada (maestoso) eröffnet, eine Gepflogenheit, die nach Koch[2] »bei den mehrsten unserer modernen Sinfonien zu finden«, und schon bei J. J. Fux und Wiener Komponisten konstatiert wurde. Diese Voranschickung einer Einleitung vor die eigentliche Sinfonie ist französischer Einschlag; sie ent-

---

[1] Neu erschienen von Hasse sind die Sinfonie »Piramo e Tisbe« (1768) in J. A. Hasse, »10 ausgewählte Orchesterstücke«, herausgegeben von Georg Göhler, Leipzig, C. A. Klemm (1904), und die Sinfonie zur Oper »Siroe«, herausgegeben von Otto Schmid, (»Musik am Sächsischen Hofe«, Bd. 2), Leipzig, Breitkopf & Härtel (1900). Auch die sehr beachtenswerte Sinfonie zur »Conversione di Sto. Agostino« ist in den »Denkmälern deutscher Tonkunst«, Bd. XX zugänglich.

[2] Koch, Lexikon, S. 817.

spricht dem langsamen Einleitungsteile der französischen Ouvertüre. Aus etwas kernigerem Holze als Hasse geschnitzt ist Niccolo Jommelli, über dessen künstlerische Persönlichkeit wir gleichfalls durch eine umfassende historische Arbeit unterrichtet sind[1]. Auch bei Jommelli gab die Übersiedlung nach Deutschland Anstoß zur Vertiefung seines Schaffens nach der formalen und geistigen Seite hin. Erst in Stuttgart, wo Jommelli im Jahre 1753 dauernden Aufenthalt nahm, hat er die Höhe der Meisterschaft erreicht und einige Werke geschrieben, die die große Begeisterung der Zeitgenossen (und zwar nicht bloß der Italiener, sondern auch der Deutschen) heute noch einigermaßen verständlich erscheinen lassen. Abert schreibt Jommelli das Verdienst zu, die Form der Opernsinfonien durch Einführung eines zweiten Themas erweitert zu haben. Wir haben solche Seitenthemen schon bei Komponisten vor Jommelli nachweisen können, namentlich bei Fr. Conti. Doch wird es überhaupt schwer fallen, einem bestimmten Tonsetzer die Einführung des Seitenthemas, d. h. eines zweiten, zum Hauptthema rhythmisch und tonal kontrastierenden Themas allein zu vindizieren. Diese Einführung lag damals sozusagen in der Luft, und von allen Seiten kamen Anstöße dazu. Außer den schon erwähnten Wiener Komponisten finden sich Ansätze dazu im Instrumentalkonzert, weiter in Kammermusikwerken, in Violinsonaten, Trios usw. von Locatelli, Pergolesi und anderen, die sich dann in den Sinfonien der Mannheimer und der Wiener vorklassischen Schule weiterentwickelten[2]. Die nähere Untersuchung der Frage gehört nicht hierher, sondern in die Geschichte der Sonate und die der Sinfonie; doch hat die Ouvertüre resp. die Opernsinfonie auch ihr redliches Teil an dieser Entwickelung. Jommellis Sinfonien bezeichnen ein vorgerückteres Stadium in dem Kristallisationsprozeß, der — was die Ouvertüre betrifft — mit Gluck dann abgeschlossen ist.

Auch der zweite — langsame — Satz der Opernsinfonie hat bei Jommelli eine erweiterte Gestalt angenommen, meist die Form des dreiteiligen Liedes. Bemerkenswert ist bei Jomellis Sinfonien auch das schwache Durchsickern eines programmatischen, an das Drama sich wenigstens teilweise anschmiegenden inneren Gehaltes. Daß dies ursprünglich in Jommellis frühesten Opern keineswegs

[1] »Niccolo Jommelli als Opernkomponist« von Hermann Abert, Halle a. S. 1908.

[2] Vgl. »Denkmäler der Tonkunst in Bayern«, Bd. III, 1, 1902 und »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, Bd. XV, 2.

seine Absicht war, zeigt die Verwendung einer und derselben Sinfonie für mehrere Opern; beispielsweise der Sinfonien von »*Astianatte*« für »*Merope*«, der von »*Achille in Sciro*« für »*Artasere*«, der zur »*Semiramide*« für »*Tito Manlio*«. Sehr weit gegangen ist Jommelli mit seinen Programmtendenzen allerdings nie; vielleicht hat man sie überhaupt erst nachträglich in seine Sinfonien hineininterpretiert. Schubart[1] schreibt zwar über sie als von »Embryonen, in welche die ganze Oper eingewickelt war«, aber es fällt schwer, sich diesem Urteile anzuschließen. Über einen gewissen Stimmungsgehalt, der durch die Form der drei Sätze gegeben war, geht keine mit einer einzigen Ausnahme hinaus, und die dramatische Absicht ist vielleicht nur in der etwas solideren Arbeit und den weniger frivolen Hauptthemen zu spüren. Die erwähnte Ausnahme ist die Sinfonie zu »*Fetonte*«, durch eine Neuausgabe jetzt allgemein zugänglich[2]. In dieser Oper ist eine Verquickung zwischen der Sinfonie und der ersten Szene vorgenommen. Der Vorhang öffnet sich schon während des ersten Allegrosatzes, welcher gleichzeitig als Ballettmusik für einen Priestertanz dient. Der zweite Satz der Sinfonie wird ausgefüllt durch eine Szene mit Chor, melodisch und formal ganz in den Rahmen der Sinfonie passend. Der dritte Satz der Sinfonie ist eine Verwandlungsmusik, während welcher die Tempelhöhle wankt und unter schrecklichem Krachen einstürzt, worauf zum Schlusse der Ausblick auf die Burg der Thetis frei wird. Die Ähnlichkeit mit der Sinfonie zu Cavallis »*Nozze di Teti e Peleo*« fällt vor allem auf. Ob Jommelli von diesem Werk irgendeine Kenntnis hatte, ist fraglich. Bestimmender dürften für ihn französische Vorbilder, namentlich Rameau, gewesen sein, ebenso wie sie auf Gluck gewirkt haben.

Ein Musiker, der für unsere Betrachtung nicht ohne Interesse, biographisch aber noch sehr wenig bearbeitet ist, ist Tommaso Traetta. 1758 kam er nach Parma und hat dort, wo damals Frankreich tonangebend war, französische Musik kennen gelernt und sich mit Feuereifer für sie eingesetzt. In Traettas Opern finden wir deshalb französische Elemente stark untermischt. So sind z. B. in der »*Iphigenia in Tauride*« (1758 für Parma geschrieben, 1759 in Wien unter Traettas Leitung aufgeführt) Ballette und Chöre nach französischen Vorbildern eingestreut. Noch merk-

---

[1] »Gesammelte Schriften« I, 93.

[2] Herausgegeben von Hermann Abert in »Denkmäler deutscher Tonkunst«, XXII. und XXXIII. Band.

würdiger ist die Tatsache, daß Traetta einen Operntext, den schon Rameau komponiert hatte, gleichfalls vertonte. Es ist dies die Oper »*Le Feste d'Imeneo*«, Rameaus »*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*«. Als Einleitung zur Oper des Italieners steht eine »*Ouvertura per gli atti*« im französischen Stile: erster Teil (Andante maestoso) ein fanfarenartiges Thema mit Bevorzugung punktierter Noten, der zweite Teil (Allegro) fugiert, wenn auch sehr oberflächlich; die wechselseitige Durchdringung französischer und italienischer Stilprinzipien ist jedenfalls zu spüren. Die Einleitung zu der komischen Oper »*Le Serve Rivali*« (1767) ist zwar »*Ouvertura*« benannt, aber ganz im italienischen Stile.

Die übrigen Komponisten der zweiten neapolitanischen Schule, Galuppi, Perez, Terradellas, Majo, bedeuten für die Entwickelung der Ouvertüre nicht viel; es ist immer dasselbe Einerlei in den dreisätzigen Opernsinfonien.

Von den Deutschen dieser Epoche ist keiner, der irgendein erwähnenswertes Zwischenglied, einen bedeutenden Vorläufer Glucks, darstellen würde. Immerhin soll ihrer, wenn auch ganz flüchtig, gedacht werden. Um wieder zur geographischen Einteilung zurückzukehren, ist vielleicht Berlin zu nennen, das — mit den beiden Brüdern Graun, Karl Heinrich und Johann Gottlieb, an der Spitze — zur Zeit Friedrichs des Großen eine Komponistenschule besaß. Ihr gehören außer den beiden Graun auch Johann Friedrich Agricola, Franz Benda und C. Ph. Em. Bach an, mit Ausnahme Bachs lauter sehr strebsame, wenig begabte und höchst nüchterne Tonsetzer. Über die beiden Graun kann man sich bei Mennicke, der die musikalischen Zustände des damaligen Berlin sehr anschaulich schildert, näher orientieren[1]. Karl Heinrich Graun schrieb in seiner Braunschweiger Epoche und während der ersten Zeit seines Berliner Aufenthaltes (bis zum Jahre 1745) nur französische Ouvertüren zu seinen Opern. Von 1745 an soll durch einen Ukas Friedrichs II. die Verwendung der französischen Ouvertüre verboten worden sein; ein Witzwort Voltaires soll dem König die Veranlassung zu dieser musikalischen Ordre de bataille gegeben haben. Ob französisch oder italienisch in ihrem Gewande, in einem bleiben sich die Stücke gleich — in ihrer Langweiligkeit. Mennicke spricht sich darüber besonders offen aus; er sagt:

---

[1] Vgl. auch L. Schneider, »Geschichte der Oper und des königl. Opernhauses in Berlin« (1852).

»Bei der Wertung des gedanklichen Gehaltes muß mit rückhaltsloser Aufrichtigkeit ausgesprochen werden, daß Grauns symphonische Arbeiten langweilig sind, und daß sie vielleicht am reinsten den formalistischen Typus der Berliner Schule repräsentieren; wir haben es hier, abgesehen von den langsamen Mittelsätzen, welche mit Sentimentalität durchtränkt sind, mit einer Musik zu tun, welche nicht das Resultat frei schaffender Phantasie ist; es ist eine gelehrte, empfindungsarme Philisterkunst[1].«

Aus diesem verdammenden Gesamturteile muß man Karl Philipp Emanuel Bach ausscheiden, der weit über die anderen Berliner Komponisten hinausragt. Zwar sind die Instrumentaleinleitungen zu seinen Oratorien und Kantaten, wenngleich ungemein stimmungsvoll, in ihrem musikalischen Bau ohne Bedeutung; indirekt hat er aber auf die Entwickelung der Ouvertürenform durch die Ausbildung des ersten Satzes seiner Konzertsinfonien eingewirkt.

Im Anschluß an Karl Philipp Emanuel Bach mag sein genialer Bruder Wilhelm Friedemann Bach erwähnt werden. Die Instrumentaleinleitungen zu seinen Kantaten, z. B. der »Weihnachtskantate« oder der »Auferstehungskantate«, sind hübsch gegliedert, voll melodischer Erfindung und von frei dahinströmendem musikalischem Flusse. Eine in der Form der französischen Ouvertüre gehaltene Sinfonie in D-moll (Adagio und Fuge für Streichorchester und zwei Flöten), von der man annimmt, daß sie die Einleitung zu der Kantate auf den Geburtstag Friedrichs des Großen gebildet habe, verdient infolge ihrer auffallenden Themenverwandtschaft mit Mozarts Requiem Beachtung.

Die Wiener Komponisten, die Gluck unmittelbar vorausgingen, sind auch nicht von großem Einflusse auf die Weiter-Entwickelung der Ouvertürenform gewesen. Zu nennen wäre vielleicht Georg Reutter d. J.[2], ein wenn auch nicht bedeutender, so doch ganz geschickter Musiker. Nach herkömmlicher Art schrieb er zu seinen Oratorien französische Ouvertüren, zu seinen Opern italienische Sinfonien. Bei beiden Arten bringt er formal nichts Neues; in der Melodik macht sich aber der wienerische Einschlag manchmal angenehm bemerkbar. Der

[1] Im Neudruck erschienen ist von Graun die Oper »Montezuma« in »Denkmäler deutscher Tonkunst«, Bd. XV, herausgegeben von Albert Mayer-Reinach.

[2] Vgl. über ihn Stollbrock, »Vierteljahrsschrift f. Musikw.« VIII, S. 202.

dritte Satz in den ersten Sinfonien ist im Verfolg einer Wiener Tradition ein Menuett; Stollbrock verweist besonders auf das Schlußmenuett der Sinfonie zu »*Dialogo tra Inclinazione ad il Bene*« (1731).

Viel trockener als Reutter war sein Nachfolger Florian Leopold Gaßmann[1]; doch wird bei ihm die Form der Sinfonie etwas erweitert: in den ersten Sätzen macht sich schüchtern ein Seitenthema bemerkbar, der letzte Satz ist schon nicht mehr ein Menuett, sondern ein Presto oder Allegro assai in Rondo- oder dreiteiliger Liedform.

Die Epoche vor Gluck bringt auf deutschem Boden noch eine Errungenschaft, die der Ouvertüre ein weites, sehr fruchtbares Gebiet erschloß: die Komposition eigener Ouvertüren für gesprochene Dramen. Nach den Worten des sehr verläßlichen und gediegenen Scheibe ist er der Neuerer, dem wir diese Gebietserweiterung zu danken haben. Er schreibt[2]:

»Vielleicht sind noch sehr wenige darauf gefallen, daß es eine nothwendige Sache ist, zu den gewöhnlichen Trauer- und Lustspielen bequeme und wohleingerichte Synphonien zu verfertigen. Vielleicht kann ich mir nicht unbillig schmeicheln, das ich der Erste bin, der dieser Sache umständlicher nachgedacht hat, als vielleicht von einem andern mag geschehen seyn; zumal da ich sie bereits durch ein paar öffentliche Proben zur Ausübung gebracht habe. Ich habe also um so viel eher Recht, in diesen meinen Blättern meine Gedanken davon zu entdecken, und zugleich zu bemerken, was man bey der Verfertigung derselben in sonderheit in Acht nehmen soll.

Ich fange nicht erst itzo an, die Schaubühne hoch zu schätzen; es sind vielmehr schon verschiedene Jahre verflossen, daß ich ihre Schätzbarkeit erkannt, und ihre Trefflichkeit eingesehen habe. Seit dieser Zeit habe ich sie allemal für eine Schule der Tugend und der guten Sitten gehalten, und selten die Gelegenheit versäumet, sie zu besuchen, und mich an ihrer Schönheit zu vergnügen. Meine Leser werden allhier leicht verstehen, daß ich die Schaubühne in der Gestalt meyne, in der sie uns von der geschickten neuberischen Gesellschaft seit einigen Jahren gezeiget wird, und von der wir die ersten und die einzigen regelmäßigen und vernünftigen Schauspiele in Deutschland gesehen haben.

Da ich nun bey dem öfteren Besuche dieser Schaubühne schon seit etlichen Jahren in Ansehung der Musik zwischen den Aufzügen einen großen Mangel, und keine geringe Unordnung verspüret hatte; indem man sowohl in Trauerspielen, als Freuden- oder Lustspielen nicht den geringsten Unterschied machte, sich weder nach dem Inhalte der Worte, noch nach den Charakteren der Personen richtete, und ferner, Ouverturen, Synphonien und allerhand einzelne Stücke bey allen Schauspielen ohne Unterschied hören ließ:

---

[1] Über Gaßmann existiert eine (noch ungedruckte) Monographie (Dissertation) von Dr. Gustav Donath.

[2] »Kritischer Musikus«, 67. Stück, S. 611 ff.

so gab mir solches Gelegenheit, diesen Fehlern in etwas nachzudenken, und auf hinlängliches Mittel zu sinnen, der Schönheit der Schauspiele durch eine gemäße und ordentliche Musik ein besseres Ansehen zu geben, und sie dadurch noch mehr zu erheben, und also die eingerissene Unordnung, und das Lächerliche, welches sich bisher bey den Schauspielen noch befunden hatte, vollends zu verbannen.

Nachdem ich aber ganz leicht einsehen konnte, daß nach der Verschiedenheit der Schauspiele, auch die Musik dazu verschieden seyn müßte, und daß also ein jedwedes Schauspiel seine besondere und eigene musikalische Begleitung zwischen den Aufzügen oder Handlungen erforderte: so konnte ich auch ganz leicht urteilen, daß den eingerissenen Unordnungen durch nichts anders abzuhelfen wäre, als wenn man zu einem jeden Schauspiele auch eine eigene Musik, und zwar ordentliche und bloß allein mit eben denselben Schauspiele genau übereinstimmende Synphonien verfertigte. Und so fiel ich auch nach und nach auf einige dazu gehörige Regeln und Vorteile, die man bey dergleichen Synphonien allerdings anwenden muß, wenn sie vernünftig und regelmäßig seyn sollen. Und also machte ich mir endlich solche Begriffe davon, wie ich in Ansehung der Regeln der Schaubühne überzeugt ward, daß sie eigentlich seyn müßten, wenn man sich die Erlangung des gesuchten Endzwecks, nämlich die Verbesserung der Musik bey den Schauspielen, daraus versprechen sollte.

Diese meyne überdachte Meinung überlegte ich hernach mit einigen guten Freunden und sonderlich sprach ich mit einigen geschickten Leuten der neuberischen Gesellschaft und auch selbst mit der Frau Neuberinn davon, die denn sämtlich meynem Vorschlage beyfielen, und mich um eine Probe ersuchten.

Ich entwarf also anfangs die Synphonien zu dem trefflichen Trauerspiele Polyeukt und kurz darauf auch die Synphonien zum Trauerspiele Mithridat, die denn auch im Jahre 1738 allhier in Hamburg, und hierauf in Leipzig, und in Kiel sind aufgeführt worden. Ich kann aber zugleich mein Vergnügen nicht bergen, da ich gesehen, daß ein geschickter Freund in Leipzig mir gefolget ist und seine Geschicklichkeit durch wohlgesetzte Synphonien zum Trauerspiele Alzire gezeiget hat. Ich bedauere nur, daß gedachte neuberische Gesellschaft an einem wohlbestellten Orchester allhier Mangel leiden muß, und daß ihre Einnahme nicht erlaubet, soviel geschickte Musikanten zur Bestellung ihrer Musik zu unterhalten, als zur Aufführung ordentlicher und regelmäßiger Synphonien nöthig sind.«

Aus diesen Worten sieht man, daß schon vorher Sinfonien als Einleitung zu Schauspielen gespielt wurden; Scheibe vindiziert sich bloß das Verdienst, als Erster Ouvertüren, die nur für ein gewisses Schauspiel bestimmt sind, geschrieben zu haben. Dies mag den Tatsachen entsprechen, soweit Deutschland in Betracht kommt; aber in England, dem Mutterlande des modernen Schauspieles, hat es sicher schon im 17. Jahrhundert Schauspiel-Ouvertüren gegeben, da ja von vielen Komponisten Bühnenmusiken für Shakespearesche und andere Dramen geschrieben wurden. Manche von Purcells Werken sind, wie schon dargetan, nichts anderes als Schauspielmusiken, wenn sie auch als

»Masque« oder »Opera« bezeichnet wurden. Für Deutschland war die Tat Scheibes jedenfalls neu; sie wurde auch als sehr originell und künstlerisch wirksam begrüßt, das ersehen wir aus dem Beifall, den Lessing der Neueinführung spendet. Er läßt sich in der Hamburgischen Dramaturgie[1] darüber wie folgt vernehmen:

»Den zweiunddreißigsten Abend (Donnerstag, den 11. Junius) wird die ‚Semiramis' des Herrn von Voltaire wiederholt.

Da das Orchester bei unseren Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe ist unter den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . Welchen Zuwachs unser Vergnügen im Theater dadurch erhalten würde, begreift jeder von selbst. Gleich im Anfange der neuen Verwaltung unseres Theaters hat man sich daher nicht nur überhaupt bemüht, das Orchester in einen besseren Stand zu setzen, sondern es haben sich auch würdige Männer bereit finden lassen, die Hand an das Werk zu legen und Muster in dieser Art von Komposition zu machen, die über alle Erwartung ausgefallen sind. Schon zu Cronegks ‚Olint und Sophronia' hatte Herr Hertel eigne Symphonien verfertigt, und bei der zweiten Aufführung der ‚Semiramis' wurden dergleichen von dem Herrn Agricola in Berlin aufgeführt.«

Daß mit dieser Neuerung der Ouvertüre wirklich ein weites Gebiet erschlossen wurde, dem näherzutreten wird sich später Gelegenheit bieten; haben doch speziell die Schauspielouvertüren die großen Meister in der Folge lebhaftest beschäftigt und in ihrer Weiterentwickelung als Konzertouvertüren den Anstoß zu einer ungeheuren Erweiterung der Schaffensmöglichkeiten, ja sogar zu neuen musikalischen Formen gegeben.

Inzwischen[2] aber war den Franzosen in Jean Philippe Rameau ihr größter dramatischer Komponist erstanden, eine der interessantesten Erscheinungen in der Musikgeschichte, ein Meister, der für die Geschichte der Ouvertüre von bisher noch nicht anerkannter Bedeutung wurde[3].
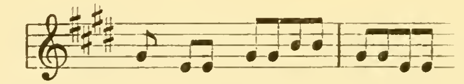
---

[1] 26. Stück, 28. Julius 1767.
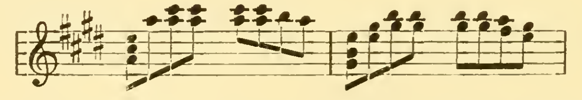
[2] Vgl. oben, S. 73.

[3] Vgl. über Rameau speziell die Biographien von Laloy (Paris 1908)

Rameau war keine so frisch zugreifende, unmittelbare Musikernatur wie Lully, ist diesem aber als feinsinniger, geistreicher Künstler bei weitem überlegen. In steter Beschäftigung mit dem Wesen der Musik nach der theoretischen wie geistigen Seite hin kam er zu der Ansicht — die uns jetzt so modern anmutet — daß man durch die Musik alles ausdrücken könne; er will daher in seiner späteren Zeit nur »musique descriptive« schreiben, kurz, er ist ein überzeugter Anhänger der Programm-Musik. Auf keinem anderen Gebiete seines Schaffens konnte er sich daher so ausleben wie auf dem der Oper, und speziell die Ouvertüre war ein dankbares Feld für die Betätigung seiner Prinzipien. Anfänglich wandelt er noch friedsam auf den Pfaden, die Lully und seine Nachfolger ausgetreten haben. Seine erste, 1733 zum ersten Male aufgeführte Oper »*Hippolyte et Aricie*«, ebenso die nächstfolgenden Opern und Ballette: »*Les Indes galantes*« (1735), »*Castor et Pollux*« (1737) »*Les Fêtes d'Hébé*« (1739) »*Dardanus*« (1739) zeigen in ihren Ouvertüren noch das alte Schema: langsame, gravitätische Einleitung und hierauf schnellen, fugierten Teil, an den sich knapp die Szene anschließt. Aber schon in den folgenden Werken ändert sich diese schematische Form ein wenig. Abgesehen davon, daß er für den Fugenteil den dreizeitigen Takt fast gar nicht mehr beibehält, sondern meist einen gradtaktigen Rhythmus einführt, dehnt er diesen Teil immer mehr aus und verändert die rein schablonenhafte Fugierung in eine mehr motivische Durcharbeitung. Dies kann man schon zum Teil in der Ouvertüre zu »*Les Fêtes de Polymnie*« (1745) beobachten. Noch deutlicher ist dies in der Ouvertüre zu »*Le Temple de la Gloire*« aus demselben Jahre. Sie beginnt mit einem »Lent«, das bloß drei Takte dauert und nur aus gehaltenen E-dur-Akkorden besteht; dann kommt sofort ein »Vite«: ein hüpfendes Motiv
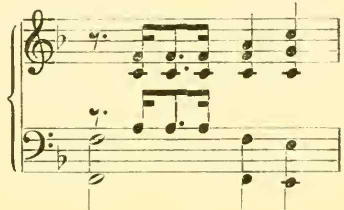


bildet das Hauptthema des ganzen, 63 Takte langen Teiles, in dem sich noch gewissermaßen als Seitenthema folgende Stelle vernehmen läßt:
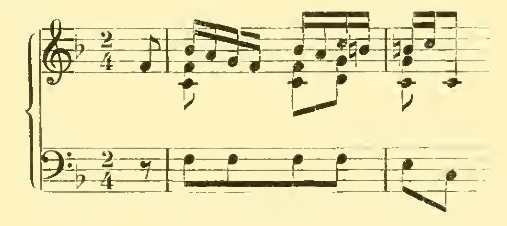


und de la Laurencie (Paris 1908), ferner die unter Leitung von Camille Saint-Saëns erscheinende Gesamtausgabe der Werke Rameaus.
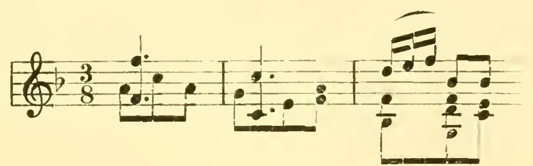
Nach diesem Teile kommt ein langsamer Satz im $^{3}/_{4}$-Takt, in der Art eines Menuetts, aus zwei Abschnitten bestehend, deren jeder wiederholt wird. Hörner-Fanfaren bestimmen motivisch und klanglich den Charakter dieses Sätzchens. Hierzu tritt ein kurzer Zwischensatz von 9 Takten und — nach Vorschrift des Komponisten — die Wiederholung des schnellen Teiles bis zum Schlusse. In dieser Ouvertüre geht Rameau in Form und Dimensionen weit über das Bisherige hinaus und versucht eine Annäherung an die italienische Sinfonie. Auch eine andere Ouvertüre aus derselben Zeit verdient Beachtung, es ist die zur kleinen Oper »*La Princesse de Navarre*«. Der erste Teil bildet ein 20 Takte langes »Gravement« in der alten Art mit folgendem Anfangsthema:



dann folgt ein nicht mit Unrecht »Gracieux« überschriebenes anmutiges Sätzchen



das 31 Takte währt. Von Fugierung ist hier nichts mehr zu merken, man müßte denn die Wiederholung des ganzen Thementeiles in der Oberquinte dafür ansehen; dies entspricht aber viel mehr dem Wesen der italienischen Sinfonie und des Konzertes. Dorthin gehört auch seiner ganzen Struktur nach der nun folgende Schlußsatz »Assez vite«.



Die Einflüsse der italienischen Schreibweise sind in dieser Ouvertüre unverkennbar und leicht erklärlich, da in die letzten Jahre Rameaus schon das Aufblühen der italienischen Oper in Frankreich fällt. Damit ist nicht gesagt, daß sich Rameau von der Form der französischen Ouvertüre ganz abgewendet habe. In »*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*« vom Jahre 1747 und in dem als »Comédie-Ballet« bezeichneten Stücke »*Platée*«[1] vom Jahre 1749 lenkt er anscheinend wieder in das alte Geleise ein; aber die Themen und ihre Verarbeitung atmen doch schon neuen, frischen Hauch. In letzterer Ouvertüre beginnt er seine später voll und rein zum Ausdruck gebrachten programmatischen Ideen leise mitspielen zu lassen, indem er die Schreie verschiedener Tiere darin nachahmt. Aus den musikalischen Veränderungen allein sieht man schon, daß Rameau sich mit der steifen, mumienhaft erstarrten alten französischen Ouvertüre, die dem Komponisten wenig Gelegenheit zu individueller Betätigung bot, nicht mehr zufriedengab. Seine reformatorische Tätigkeit beschränkte sich aber nicht auf das Musikalische. Er will der Ouvertüre, die bisher in der französischen Oper nur ein Konzertstück vor Aufziehen des Vorhanges bedeutet, einen Inhalt, ein Programm geben, sie soll etwas schildern, darstellen. Schilderungen durch Instrumentalstücke, insbesondere tonmalerischer Natur, waren in Frankreich von jeher beliebt. Einzelne Klavierstücke, ganze Suiten, sowohl für Laute als auch Clavecin, aber auch für mehrere Instrumente, mit Titelüberschriften, Namen und Charakteristiken von Personen, Tieren usw., denen dann durch die Musik entsprechender Ausdruck zu geben versucht wurde, finden sich seit dem 16. Jahrhundert häufig. Aber auch in die Oper fanden diese Beispiele der Programm-Musik Eingang. Sehr populär waren, wie erwähnt, z. B. die Gewitterszenen, von deren berühmtester, jener aus der Oper »*Alcyone*« von Marais, bereits die Rede war. Dies alles ist für Rameau noch zu wenig. Er will Vorgänge, die sich sonst nur sichtbar abspielen, durch die Musik veranschaulichen. So ist die Ouvertüre zur Oper »*Nais*« bestimmt, einen Titanenkampf darzustellen, und die Ouvertüre zu dem Ballett »*Zaïs*« schildert die Entwirrung des Chaos. Noch immer ging damals in den französischen Opern der eigentlichen Handlung ein für sich abgeschlossener Prolog voraus; dieser Prolog wird eingeleitet durch die Ouvertüre, welche am Schlusse

---

[1] Ouvertüre und einige Ballettsätze aus »Platée« in neugedruckter Partitur bei Rieter-Biedermann in Leipzig.

des Prologes (gleichsam als Überleitung zum Drama) wiederholt wurde. Rameau trachtet nun, den gedanklichen Inhalt des Prologes langsam in die Ouvertüre hineinzuverpflanzen, und schreitet in diesem seinem Bestreben immer weiter fort, bis er zum Schlusse sich des Prologes ganz entledigt und das, was früher durch den Prolog ausgesprochen wurde, nur vermittelst der Ouvertüre, also nur mit rein instrumentalen Mitteln, auszudrücken versucht. Die bestimmten tatsächlichen Vorgänge, welche die Ouvertüre veranschaulichen soll, bezeichnet er ganz genau: sei es als Untertitel der Ouvertüre, sei es durch in die Noten eingestreute Bemerkungen. Ja, bei der ersten Aufführung der Oper »*Zoroastre*« in Dresden (1751) läßt er sogar ein gedrucktes Programm, welches die Erklärung der Ouvertüre enthält, an die Zuhörer verteilen. Leider ist dieses gedruckte Programm nicht erhalten, man muß sich daher an der bloßen Tatsache genügen lassen. Daß es sich hier um einen beabsichtigten Vorgang handelt, beweist der Umstand, daß ursprünglich zu dieser Oper ein Prolog geschrieben war, den Rameau aber durch die Ouvertüre ersetzte, von der es im französischen Textbuche heißt »*elle sert du prologue*«. Der Herrschaft des Programmes, welches der Ouvertüre zugrunde lag, hat sich Rameau so unterworfen, daß er die alte Lullysche Form vollständig beiseite ließ und sich eine eigene Form zurechtlegte[1]. Anklänge an die alte französische Ouvertüre sind allerdings zu spüren: die langsame Einleitung, die in D-moll steht, während die beiden nachfolgenden Sätze aus D-dur gehen, erinnert daran und der darauffolgende Teil, der ein dreiteiliges Fugato ist. An ihn schließt sich aber ein dritter Teil, welcher der französischen Ouvertüre ganz fremd war; ein Allegrosatz im $^2/_4$-Takt, der embryonal schon ganz deutlich die Sonatenform in sich trägt. Noch interessanter ist die Ouvertüre zu »*Acanthe et Céphise*«, ein »Pastorale Heroïque«, das 1751 anläßlich der Geburt des Herzogs von Burgund komponiert und aufgeführt wurde. An der Spitze des Textbuches liest man folgende Ankündigung:

»*Dans les poëmes lyriques destinés, comme celui-ci, à célèbrer de grands événements, il est d'usage de consacrer le prologue à l'objet de la fête, et d'en détacher l'action du poeme. Par là on détourne l'intérêt et l'attention de ce qui devrait les fixer pendant tout le cours du spectacle . . . Pour tenir lieu du prologue on a essayé de peindre dans l'ouverture autant qu'il est*

[1] Vgl. die sehr hübsche, eingehende Analyse der Ouvertüre bei Laloy, »Rameau«, Paris 1908, S. 230 ff.

*possible à la musique, les voeux de la nation et les réjouissances publiques, à la nouvelle de la naissance du prince.*«

Das ganze Stück gliedert sich in drei Teile, äußerlich wieder an die Form der französischen Ouvertüre gemahnend. Der erste Teil hat die Überschrift »*Voeux de la Nation*«. Musikalisch ist der Satz ziemlich farblos und bringt eigentlich nichts, was dem Titel entsprechen würde. Der zweite Teil heißt »*Feu d'artifice*«. Hier kann sich Rameau nach Herzenslust in tonmalerischen Effekten ergehen: brillante einander ablösende 32tel-Skalen aller Instrumente und rollende Sechzehntel-Passagen, manchmal auch terzweise geführt, malen dieses prächtige Feuerwerk, dazu kommen Viertelschläge der Bässe, welche die Kanonen darstellen, und in den allgemeinen Chor stimmen auch Glocken ein[1]. Den dritten und letzten Teil bildet eine fanfarenartige Koda des ganzen Orchesters, diesmal noch durch Pauken und Trompeten verstärkt. Mitten darin ertönt immer, von den einzelnen Instrumenten wechselweise angestimmt, der Ruf »*Vive le Roi*« (durch hinzugefügte Textworte angedeutet). Es mag hier am Platze sein, auch über die Instrumentation der Rameauschen Ouvertüren ein paar Worte zu sagen. Es ist klar, daß Rameau die Bedeutung einer individuellen Behandlung der Instrumente erkennen mußte; zur Tonmalerei brauchte er die Klangfarbe und mußte es verstehen, sie auszunützen. Er beschränkt sich daher nicht einfach darauf, wie es früher geschah, einen fünfstimmigen Satz zu schreiben und die einzelnen Stimmen von jenen Instrumenten, die sich nach Stimmlage und Umfang gerade dazu eignen, spielen zu lassen, sondern er schreibt die zu verwendenden Instrumente, meist auf getrennten Systemen, sowie ihren jeweiligen Eintritt und das Aussetzen genau vor. Er arbeitet also mit einem bestimmten, feststehenden Orchesterkörper, welcher schon dem sogenannten klassischen Sinfonie-Orchester Haydns und Mozarts: Streichquintett und je zweifache Holzbläser, sowie Hörner und Trompeten entspricht. Diesem Orchesterkörper hat er als einer der Ersten Klarinetten eingefügt, die er in der Ouvertüre zu »*Le Temple de la Gloire*« (1745) zum erstenmal anwendet.

Faßt man alle die einzeln angeführten Momente zusammen, so muß man sagen, daß Rameaus Werke in der Entwickelungs-

[1] In einem der zwei gedruckten Exemplare der Partitur, welche in der Bibliothek des Conservatoire in Paris liegen, steht die gedruckte Überschrift »*Tocsin*«, d. h. große Glocke, was sowohl Lavoix, »Histoire de l'Instrumentation«, als auch Brenet, »Les Concerts en France«, entgangen zu sein scheint.

linie der Ouvertüre einen Höhepunkt bedeuten. Es mag um so notwendiger sein, nachdrücklichst darauf hinzuweisen, als Rameaus musikgeschichtliche Stellung, selbst von seinen eigenen Landsleuten, noch immer zu wenig festgelegt ist. Hier, wo wir nur einen schmalen Ausschnitt aus dem Gesamtgebiete seines Schaffens zu betrachten haben, obliegt es uns, festzustellen, daß er sich mit dem Wesen der Ouvertüre nach der gedanklichen Seite hin eingehend beschäftigt und seine Ansichten praktisch betätigt hat, außerdem auch für die Weiterentwickelung der Form von tiefgehendem Einflusse war. Nach der ersten Richtung hin soll — wenn wir auf das in der Einleitung besprochene Schema zurückgehen — nach seinen Begriffen die Ouverture eine Versinnbildung der dem Drama vorausgehenden Vorgänge enthalten, also die Vorbereitung der Bühnenvorgänge bilden. Eine musikalisch-motivische Beziehung zwischen Ouvertüre und Oper hält er deswegen nicht für nötig; noch ist er nicht so weit, auch hierin einen Zusammenhang herzustellen.

Die andere Seite seiner Bedeutung liegt in der von ihm betätigten Verschmelzung des französischen und italienischen Typus. Der französischen Ouvertüre, die zu erstarren drohte, entnahm er die äußeren Umrisse der Form, die langsame Einleitung und den sich daranschließenden raschen Teil, und mengte ihr italienische Elemente in der Thematik und inneren formalen Gliederung bei. So wurde er mit grundlegend für die Fixierung der klassischen Ouvertürenform, und sein direkter Einfluß auf Gluck ist deutlich zu spüren.

Die landläufige Wertschätzung Glucks als Markstein in der Geschichte der Ouvertüre bezieht sich hauptsächlich darauf, daß er praktisch und theoretisch die Programmouvertüre auf den Schild erhob und den inhaltlichen Zusammenhang zwischen Instrumentalvorspiel und Drama in der Oper als unumgängliche Forderung aufstellte. Zu dem großen Interesse, das Wagner an den Gluckschen Werken nahm, dürfte dies viel beigetragen haben. Die Ansichten Wagners über die Oper decken sich ja überhaupt vielfach mit denen Glucks; allerdings liegt zwischen beiden ein volles Jahrhundert mit all seinen innerlich-musikalischen und äußerlich-technischen Fortschritten. Speziell für Glucks Ouvertüren hat Wagner sein lebhaftes Interesse literarisch und musikalisch betätigt; einerseits durch schriftstellerische Behandlung in der Schrift »Über die Ouvertüre« [1] und in der pro-

[1] »Gesammelte Schriften«, Bd. I.

grammatischen Erläuterung »Glucks Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis«, andererseits dadurch, daß er diese Ouvertüre durch die Hinzufügung eines Schlusses für den Konzertsaal verwendbar machte.

Die Palme des Erfinders der Programmouvertüre kann man nach unserer bisherigen Darstellung Gluck nicht reichen, sondern höchstens zugestehen, daß er der erste Komponist war, der seine Ansichten hierüber auch öffentlich verkündet hat. Wohl gebührt aber Gluck das ausschließliche Verdienst um die Festlegung der klassischen Ouvertürenform, was eigentlich bisher noch zu wenig gewürdigt erscheint. Die Form der Ouvertüre, wie sie durch Gluck in Geltung gekommen ist, steht — wie schon einmal erwähnt — im Zusammenhange mit der gleichzeitig entstandenen Form des ersten Sinfoniesatzes, der sogenannten Sonatenform. Für die Geschichte der Ouvertüre möge es genügen, festzustellen, daß die stilistischen Prinzipien, die in der französischen Ouvertüre und der italienischen Sinfonie enthalten waren, langsam zu einer beiderseitigen Annäherung kamen, bis durch Gluck der Verschmelzungsprozeß vollendet wurde. Hierbei diente ihm vielleicht als Vorlage die Herausschälung der Konzertsinfonie, die durch die Mannheimer und die Wiener Vorklassiker, auch die Norddeutschen (K. Ph. Em. Bach), durchgeführt wurde; viel mehr aber noch sein eigener Lebens- und musikalischer Bildungsgang, der ihn von den Neapolitanern zu Händel und Rameau führte, zwei Meister, deren Werke er in London und Paris in sich aufgenommen hatte. Namentlich der letztere mit seiner weiterentwickelten französischen Ouvertüre mußte großen Eindruck auf ihn machen und ihn in der Meinung bestärken, daß es notwendig sei, bei einer Reform der Oper auch der Ouvertüre eine ihrem gedanklichen Inhalte adäquate Form zu geben. Von Glucks Jugendopern, die nicht alle erhalten sind, können wir annehmen, daß sie durchwegs die neapolitanische Sinfonieform akzeptiert hatten. Bei den vorhandenen können wir dies noch mit Leichtigkeit konstatieren. So die Sinfonie zu »*Ipermestra*«, »*Le nozze d'Ercole e d'Ebe*«. Auch die nach der Londoner Reise (1746) geschriebene »*Semiramis*« (aufgeführt 1748) hat eine dreisätzige italienische Sinfonie. Gleich nachher aber zeigt sich schon eine kleine Abkehr von diesem Schema, was sich vor allem in der Einsätzigkeit äußert. Das 1749 geschriebene Festspiel »*La Contessa de Uomi*« hat statt der mehrsätzigen Sinfonia nur eine einsätzige, dem Streichquartett zugeteilte »Introduzione«. Das ist aber, wie gesagt, nur eine vor-

übergehende Abkehr, denn die nächsten Opernwerke Glucks haben wieder die alte typische dreisätzige Sinfonia. Beim »*Ezio*« (1750) und »*La Clemenza di Tito*« (1752) ist sie sogar mit Ausnahme des Mittelsatzes die gleiche. Derartige Entlehnungen sind ja zu jener Zeit und auch später noch nichts Seltenes. Verwunderlich sind sie nur in Glucks späterer Schaffenszeit, da er den inhaltlichen Zusammenhang zwischen Oper und Ouvertüre bereits als Postulat aufgestellt hatte. Die darauffolgende Oper Glucks »*Le Cinesi*« (1754) ist erwähnenswert, weil sie unverkennbaren Programmcharakter hat; sie erhält durch die Orchesterbehandlung das dem Ort der Handlung gemäße exotische Kolorit. Dittersdorf[1] schreibt über die Erstaufführung dieser Oper: »Es war nicht allein das liebliche Spiel der glänzenden, stellenweise von kleinen Glöckchen, Triangeln, Handpauken und Schellen, bald einzeln, bald zusammen begleiteten Sinfonie, welche die Zuhörer gleich anfangs, noch ehe der Vorhang emporrauschte, mit Entzücken erfüllte!« Von den weiteren Opern haben zwei, »*L'Innocenza giustificata*« (1755) und »*Antigone*« (1756), die gleiche Ouvertüre. Die »Introduzione« genannte Einleitung zu »*Il Rè Pastore*« aus dem Jahre 1756, welche Schmid[2] »die längste, am fleißigsten und trefflichsten gearbeitete Ouvertüre unter ihren bisherigen Geschwistern« nennt, besteht aus einem Allegrosatze in C-dur, der nicht auf der Tonika, sondern auf der Dominante schließt und gleich zur ersten Szene hinleitet. Sie ist ein Beispiel jener einsätzigen, in einem Flusse dahineilenden Ouvertüren, wie wir sie dann später voll ausgebildet bei Mozart treffen.

Aus dem Jahre 1758 besitzen wir ein kleines dramatisches Stück von Gluck »*L'isle de Merlin*«, das eine in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerte Ouvertüre enthält. Diese letztere ist in der Partitur selbst als »*Ouverture descriptive*« bezeichnet; sie besteht aus zwei Teilen, deren erster einen Gewittersturm und Schiffbruch, deren zweiter dann die Meeresstille und Rettung der Schiffbrüchigen schildern will. Diese beiden Sätze hat Gluck, wenn auch nicht ganz wörtlich, bei der Einleitung zur »*Iphigenie auf Tauris*« verwendet; nur kehrt er sie bei letzterer um und läßt zuerst das Meer ruhen und dann den Gewittersturm heranbrechen, der während der ersten Szene noch anhält. Die Ouvertüre zu »*Tetide*« (1760) ist wieder in der gewöhnlichen

---

[1] Lebensbeschreibung, S. 64 ff.

[2] A. Schmid, »Chr. W. Ritter v. Gluck«, Leipzig 1854.

italienischen Form. Die Ouvertüre zu »*L'Ivrogne corrigé*« halte ich für eine spätere Hinzufügung von unbekannter Hand, und die von Wotquenne[1] als Ouvertüre zu »*Le Cadi dupé*« angegebene ist die von Monsigny zur gleichnamigen Oper geschriebene.

Aus dieser Zeit wäre noch das Ballett »*Don Juan*« erwähnenswert, eigentlich nur wegen der Verwandtschaft der Handlung mit Mozarts Meisterwerk. Die ziemlich unbedeutende einsätzige Ouvertüre hierzu hat Gluck dann später in der »*Iphigenie in Aulis*« als Ballettmusik verwendet.

»*Orfeo ed Euridice*« (1762) ist das erste in der Reihe der Meisterwerke Glucks; doch für die Geschichte der Ouvertüre bedeutet der »*Orfeo*« noch nicht viel. Die Einleitung, einsätzig, durchgehends in einem Tempo, hat noch gar keinen Zusammenhang mit der Oper, weder motivisch noch in der Grundstimmung. Erst später in der »*Alceste*« (1766) kommen die programmatischen Prinzipien Glucks voll zum Durchbruch, Dazwischen liegen noch einige Werke, die unsere Beachtung verdienen. »*Le Rencontre imprévue*« (1764), deutsch unter dem Titel »*Die Pilgrime von Mekka*«, mit der »Entführung aus dem Serail« von Mozart textlich nahe verwandt, ist eine der vielen, im 18. Jahrhundert beliebten Türkenopern, deren Genealogie Walter Preibisch in dem Aufsatze: »Quellenstudien zu Mozarts ‚Entführung aus dem Serail'[2]« aufgedeckt hat. Gluck sucht wie Mozart schon in der Ouvertüre das Milieu anzudeuten. Hauptsächlich geschieht dies in den beiden Ouvertüren durch die Instrumentation; Becken und große Trommeln, außerdem Piccoloflöte, bei Gluck als »Fiffro« bezeichnet, geben den Stücken das orientalische Kolorit. Bemerkenswert ist, daß Glucks Ouvertüre einsätzig ist, also vorgeschrittenerer Form huldigt, während gerade die Ouvertüre zu Mozarts »Entführung aus dem Serail« die dreisätzige italienische Form bringt.

Aus dem nächsten Jahre stammt der »*Telemacco*«, der, selbst voll von Entlehnungen aus früheren Werken, für Gluck eine reiche Fundgrube für weiteres Selbstentlehnen geworden. Die Ouvertüre, die uns hier allein interessiert, ist von Gluck noch zweimal verwendet worden; als Einleitung zum ersten Akt des Festspieles

---

[1] Alfred Wotquenne, »Thematisches Verzeichnis der Werke von Ch. W. Gluck«. Deutsche Übersetzung von J. Liebeskind, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904, S. 72.

[2] Sammelb. der I. M.-G. Jahrg. X, 1908/09, S. 430 ff.

»*Le Feste d'Apollo*« und als Ouvertüre zur »*Armida*«, einem der reifsten Werke Glucks. Über die anscheinend unbedeutende in Wirklichkeit tiefgreifende Erweiterung, welche die Ouvertüre bei der Verwendung zur »*Armida*« erfahren, soll noch später gesprochen werden. Hier möge nur auf die geradezu auffallende Ähnlichkeit sowohl der Einleitung als auch des Allegrothemas der Ouvertüre mit dem letzten Satz von Beethovens siebenter Sinfonie (A-dur) hingewiesen werden.

Von zwei kleineren Gelegenheitsstücken, die Gluck dann komponierte, hat nur das erste, »*La Corona*«, aus dem Jahre 1765 eine selbständige Ouvertüre, deren dritter Satz später in der Ouvertüre zu »*Paris und Helena*« verwendet wurde. Der im Jahre 1767 aufgeführte Prolog zu Ehren der Erzherzogin Maria Louise bedient sich der Ouvertüre zu »*Il Rè Pastore*«.

Das nächste Werk Glucks ist die »*Alceste*«. Diese Oper, die Gluck mit seinem heißesten Herzblut geschrieben, die gewissermaßen das praktische Exempel auf all seine Ideen und Prinzipien darstellt, hat er in der ersten (italienischen) Fassung vom Anfang bis zum Ende neu erfunden und nichts aus früheren Werken darin hinübergenommen. In der Zueignung an den Großherzog Peter Leopold von Toskana sprach sich Gluck deutlich über alle seine Reformideen betreffend die Oper aus und sagt bezüglich der Ouvertüre: »*Ho imaginato che la Sinfonia debba prevenir gli Spettatori dell' azione, che ha da rappresentarsi e formarne per dir cosi l'argomento* . . .«

Das ist also die Proklamierung der Programmouvertüre als allein existenzberechtigte Einleitung. Daß Gluck nicht der erste war, der Programmouvertüren schrieb, beweisen schon die venetianischen Opernsinfonien, mehr noch die Betrachtung der Werke Rameaus. Aber auch die theoretische Forderung nach programmatischer Formung der Ouvertüre wurde lange vor Gluck erhoben. Schon Mattheson hatte gesagt[1]: »Ihre Haupteigenschaft besteht darin, daß sie einen kurzen Begriff und Vorspiel, eine kleine Abbildung desjenigen mache, so nachfolgen soll. Und da kann man leicht schließen, daß die Ausdrückung der Affekten in einer solchen Sinfonie sich nach denjenigen Leidenschaften richten müsse, die im Werke selbst hervorragen.« Andere Schriftsteller haben sich in weit ausführlichere Betrachtungen eingelassen, die hier auszugsweise zusammengestellt werden sollen. Quantz, »Versuch einer Anweisung, die Flöte

[1] »Vollkommener Kapellmeister«, S. 234.

traversière zu spielen« (1752), schreibt über den Zusammenhang zwischen Einleitungsstück und Oper folgendermaßen:

»Es scheint zuweilen, als wenn es die Opernkomponisten bey Verfertigung der Sinfonien macheten, wie die Maler bey Ausarbeitung eines Conterfeyes, als welche sich der übrig gebliebenen Farben bedienen, um die Luft oder das Gewand auszumalen. Indessen sollte doch billig eine Sinfonie, wie oben schon gedacht worden, einigen Zusammenhang mit dem Inhalte der Oper, oder zum wenigsten mit dem ersten Auftritte derselben haben; und nicht allezeit mit einem lustigen Menuet, wie mehrentheils geschieht, schließen. Ich bin zwar nicht willens hievon ein Muster vorzuschreiben: weil man nicht alle Umstände, die bey dem Anfange einer jeden Oper vorkommen können, in eine Classe bringen kann. Dessen ungeachtet glaube ich doch, daß hierinn sehr leicht ein Mittel zu finden wäre. Es ist ja eben nicht nothwendig daß eine Sinfonie vor einer Oper allezeit aus drey Sätzen bestehen müsse: man könnte ja auch wohl mit dem ersten oder zweyten Satze schließen. Z. E. der Erste Auftritt hielte heroische oder andere feurige Leidenschaften in sich: so könnte der Schluß der Sinfonie mit dem ersten Satz geschehen. Kommen traurige oder verliebte Affecten darinn vor: so könnte man mit dem zweyten Satze aufhören. Hielte aber der erste Auftritt gar keine besonderen Affecten in sich, sondern diese kommen erst in der Folge der Oper, oder am Ende vor: so könnte man mit dem dritten Satze der Sinfonie schließen. Auf solche Art hätte man Gelegenheit, einen jeden Satz gemäß einzurichten. Die Sinfonie aber bliebe doch noch auch zu anderen Absichten brauchbar.«

Eingehender läßt sich darüber der treffliche Scheibe in seinem »Kritischen Musicus« aus. (Neue verbesserte Auflage, Leipzig 1745.) Er beginnt:

»Wenn die Oper eine erhabene Handlung großer Personen vorstellig machet, so muß auch die Schreibarbeit in der Synphonie prächtig und nachdrücklich, und folglich auch erhaben, seyn. Es ist also die hohe Schreibart, deren man sich in dergleichen Synphonien zu bedienen hat. Da aber eine solche Oper entweder ein Freudenspiel, oder auch ein Trauerspiel seyn kann, und sich also die Synphonie darnach zu richten hat: so muß man dahero diesen Unterschied, und die damit verbundenen Umstände sehr genau vor Augen haben. Es würde sehr lächerlich heraus kommen, wenn man zu einem Trauerspiele eine freudige und muntere Synphonie machen wollte, so wie es eben so abgeschmackt seyn würde, wenn man einem Freudenspiele eine traurige und klägliche Synphonie vorsetzen wollte.«

Dann knüpft er an die von ihm aufgestellte Unterscheidung zwischen heroischer Oper, Singspiel und Schäferspiel an und gibt Weisungen über die verschiedenen Einleitungen zu diesen Gattungen musikdramatischer Kunst.

Nicht bloß die Deutschen forderten zu jener Zeit den Zusammenhang zwischen Ouvertüre und Drama, sondern auch Italiener und Franzosen; Algarotti, »Saggio sopra L'Opera in Musica« 1765, p. 137 schreibt z. B.:

»La Sinfonia, o sia l'apertura dell' Opera composta sempre di un grave e di due allegri è simile a quegli esordij de' mediocri scrittori che si rigiran sempre sull' altezza dell' argomento, e la brassezza del proprio ingegno; e che potrebbono stare egualmente in fronte di qualsivoglia orazione. Dove la sinfonia dovrebbe essere parte integrante del dramma, come appunto l'escordio dell' orazione; in quanto che avrebbe da preparar l'uditore a ricever quelle impressioni di affetto che risultano dal totale del dramma medesino.«

Antonio Planelli, »Dell' Opera in Musica Napoli« 1772, setzt p. 135 ff. auseinander:

»Pure se i nostri Compositori avessero consultate le leggi del Buon Gusto, appreso avrebbero in quel codice prezioso, che la Sinfonia aver deve connessione col Dramma, e segnatamente colla prima scena. . . .

Vuol dunque l'Apertura avere intima connessione colla prima scena del Dramma. Altri à voluto che fosse un Compendio del Dramma. Io non intendo come un simil compendio possa essere eseguito in una Sinfonia d'Apertura. Ma quando pur si potesse, un tal compendio sarebbe forse bene accolto nel fine dell' Opera; perchè richiamerebbe alla memoria la già terminata azione: ma posto all' Apertura del Dramma io non so quale applauso sarebbe in dritto d'esigere. In oltre saria per lo più così sconnesso, come sono le nostre Sinfonie, a cui in pena della loro sconnessione si vogliono sostituire sì fatti compendi: essendo sempre l'affetto, che regna nella prima scena, diverso da quello, che regna nell' ultima. Rechiamo in mezzo un esempio in pruova di nostra asserzione. L'Antigone è un Dramma di lieto fine. L'Apertura dunque, che compendiar dovrebbe quel Dramma, ietamente anch'essa terminerebbe. E questo allegro come connetterebbe mai colla prima scena, che gli succede, e che principia co' pianti, e co' lamenti di Berenice?

Deve però il Compositore aver sempre l'occhio all' esito del Dramma; e qualora il principio sia lugubre, e l'esito lieto, come appunto avvien nel l'Antigone, l'Apertura non vuol essere malinconica a segno, che dia sospetto di tristo fine nella Favola.«

Von den Franzosen hat sich D'Alembert in seinem »Traité de la liberté de la musique« mit der Frage beschäftigt und außerdem J. J. Rousseau in dem Artikel »Ouvertüre« seines »Dictionnaire de musique«, 1767 (aufgenommen in die Enzyklopädie). Er schreibt:

»Je sais bien qu'il serait à desirer qu'il y eût un rapport propre et sensible entre le caractère d'une ouverture et celui de l'ouvrage qu'elle annonce; mais au lieu de dire que toutes les ouvertures doivent être jetées au même moule, cela dit précisement le contraire. D'ailleurs, si nos musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisirent ils les rapports plus éloignés et plus fins entre l'ordonnance d'une ouverture et celle du corps entier de l'ouvrage? Quelques musiciens se sont imaginés bien saisir ces rapports en rassemblant d'avance dans l'ouverture tous les caractères exprimés dans la pièce comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action et que ce qui est à venir fût déjà passé. Ce n'est pas cela. L'ouvert la mieux enten-

due est celle qui dispose tellement les cœurs des spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt, qu'on veut leur donner dès le commencement de la pièce. Voilà le veritable effet qui doit produire une bonne ouverture.«

Diese markantesten Beispiele aus der Fülle der Literatur, die sich schon damals mit der Programmouvertüre beschäftigte, mögen bloß dartun, daß auch die theoretische Forderung nicht von Gluck zuerst formuliert wurde, sondern im Kreise aller der künstlerischen Reformideen lag, welche von der Mitte des 18. Jahrhunderts an sich allenthalben bemerkbar machten. Da Glucks künstlerisches Manifest aber von der Veröffentlichung eines in diesem Geiste geschriebenen Kunstwerkes, der »*Alceste*«, begleitet war, machte es den stärksten Eindruck.

Gluck nennt die Ouvertüre in der italienischen Ausgabe des Jahres 1767 »Intrada« und deutet damit den vorbereitenden Charakter des Stückes an. Im Jahre 1776 hat Gluck die »*Alceste*« für die Pariser Aufführung neu bearbeitet. Hierbei hat er eine Reihe von Gesangsstücken aus früheren Werken verwendet, die Ouvertüre jedoch im großen und ganzen unverändert gelassen; kleine unwesentliche Divergenzen bestehen allerdings noch zwischen der Wiener und Pariser Ausgabe. Die wichtigste ist die, daß in der Wiener Fassung die Ouvertüre einen Abschluß auf der Dominante hat, während in der Pariser Fassung ein direkter Übergang zum Eröffnungs-Chor hin überleitet. Felix v. Weingartner hat, da sowohl die erste wie die zweite Fassung keinen regelrechten Abschluß hatten, einen Schluß für Konzertaufführungen hinzukomponiert.

Weiter verdient Erwähnung, daß in der Wiener Partitur die Ouvertüre nur eine einheitliche Tempobezeichnung »un poco moderato« aufweist, während in der Pariser Partitur über dem Anfange »lentement« und über dem 5. Takt »andante« steht. Ebenso hat die den Anfangstakten entsprechende Dominantenstelle im Verlaufe der Ouvertüre wieder die Überschrift »lentement«. Daß Gluck hier bei der Pariser Aufführung andere Tempi einführen wollte als seinerzeit in Wien, ist kaum anzunehmen. Wahrscheinlich wollte er nur, während er früher beim Dirigenten das richtige Gefühl für die Zeitmaße voraussetzte, in der französischen Ausgabe keinen Zweifel über seine Intentionen hinsichtlich etwaiger agogischer Modifikationen lassen; keineswegs dürfen jedoch hieraus auffallende Gegensätze im Tempo abgeleitet werden.

»*Paride ed Elena*« aus dem Jahre 1770 greift merkwürdigerweise wieder auf die italienische Form der Sinfonie zurück. Der

letzte Satz der Einleitung ist, wie schon erwähnt, dem Festspiel »*La corona*« entnommen. Die Ouvertüre ohne den Mittelsatz in A-moll wurde später der zweiten Bearbeitung von »*La Cithère assiégée*« (wie Wotquenne behauptet, erst vom Herausgeber) beigegeben.

Das nächste Werk Glucks, mit dem wir uns zu beschäftigen haben, ist die »*Iphigénie en Aulide*«, zum ersten Male aufgeführt Paris 1774. Mehr wie in der »*Alceste*« empfinden wir hier die Einleitung als Programmouvertüre; während in der »*Alceste*« sich das Programmatische nur auf die Stimmung beziehen kann, auf den Grundcharakter des Werkes und der hauptsächlichsten dramatischen Charaktere, haben wir in der »*Iphigenie in Aulis*« noch den greifbaren Zusammenhang durch die Verwendung musikalischer Motive aus der Oper in der Ouvertüre. Die langsame Einleitung der Ouvertüre entspricht der Arie des Hohenpriesters, mit der die erste Szene der Oper anhebt. Das Thema ist dem »*Telemacco*« entnommen. Auch im sogenannten Allegroteil findet sich ein Anklang an die Musik der Oper (1. Akt, Szene zwischen Kalchas und Chor). Daß die Bezeichnung »Allegro« erst später von unberufener Hand hinzugefügt wurde, daß die Beschleunigung einzig und allein in den kleineren Notenwerken liegt, und daß das Tempo vom Anfang bis zum Ende ein ruhiges, dem pathetischen Charakter des Stückes entsprechendes ist, hat Richard Wagner in seiner kurzen Schrift »Glucks Ouvertüre zur ,Iphigenie in Aulis'« [1] überzeugend dargelegt. Die Ausführungen Wagners bekräftigen nur das vorhin über die beiden Fassungen der Ouvertüre zur »*Alceste*« Gesagte. Was Wagner sonst noch über den musikalischen und poetischen Inhalt der Ouvertüre sagt, dem er durch Hinzufügung eines Schlusses für Konzertaufführungen noch stärkeren Nachdruck gegeben hat, kann von allen wohl widerspruchslos und gläubig hingenommen werden.
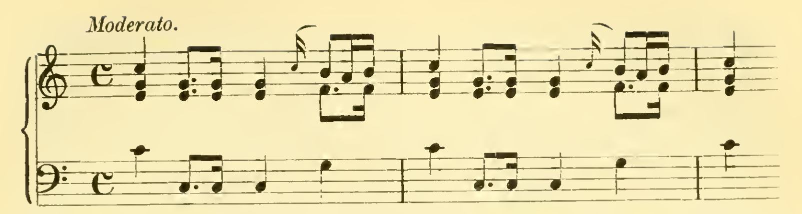
Mit der »*Iphigenie in Aulis*« hat Gluck den Höhepunkt seines Schaffens überschritten; was er dann noch geschrieben, war größtenteils nichts Originelles mehr, sondern entweder öffentlich angekündigte Bearbeitungen oder verheimlichte Entlehnungen früherer Werke. Gluck war eben kein großer Erfinder; er war voll dramatischer Kraft, eine feurige künstlerische Persönlichkeit und — den erhaltenen Berichten nach — als Dirigent ein glänzender Interpret seiner eigenen Werke; das half wohl über das

[1] Richard Wagner, »Gesammelte Schriften«, Bd. V.
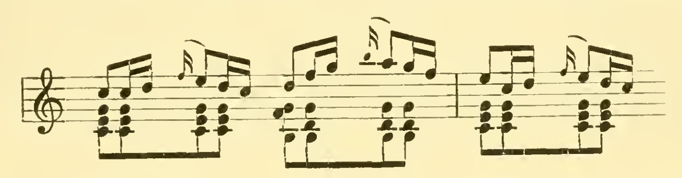
stark Gedankliche seiner Werke hinweg. Neubearbeitet wurden von ihm »*Orpheus und Euridice*«, »*L'albero d'argente*« und »*Alceste*«. Als neue Werke kamen heraus die »*Armida*«, in der die Ouvertüre dem »*Telemacco*« und der überwiegende Teil der Gesangsstücke anderen seiner Frühopern entnommen ist; dann die »*Iphigenie in Tauris*«, deren Ouvertüre, wie schon erwähnt, eine Umarbeitung derjenigen zu »*L'Isle de Merlin*« ist, endlich »*Echo et Narcisse*«, dieses allerdings mit einer frei erfundenen einsätzigen Ouvertüre. Bei diesen Brandschatzungen des eigenen Besitzes werden Ouvertüren der Jugendopern nicht bloß für die Einleitungen, sondern auch für die Musik der Opern selbst herangezogen; sie werden zu Balletteinlagen verwendet, hie und da sogar in Gesangsstücke umgewandelt.

Wenn Gluck eine zuerst für eine bestimmte Oper komponierte Ouvertüre dann einer anderen voransetzt, so straft er die von ihm in der Vorrede zur »*Alceste*« erhobene Forderung Lügen. Wir wollen wegen dieser Inkonsequenz nicht allzuviel mit ihm rechten und annehmen, daß es ihm bei dem Zusammenhange zwischen Ouvertüre und Drama hauptsächlich um die allgemeine Stimmung zu tun war, die möglicherweise in zwei verschiedenen Opern dieselbe sein kann.
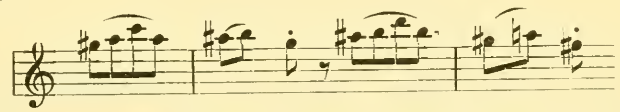
Noch bleibt die Tatsache zu beleuchten, wie sich bei Gluck selbst die Form der Ouvertüre, die nach ihm die klassische geworden, langsam entwickelt hat. Die Sinfonien in der italienischen Form, die er zu seinen ersten Opern geschrieben, sind gegenüber denen der zeitgenössischen Komponisten von einer merkwürdigen Primitivität. Der erste Satz hat eigentlich bloß zweiteilige Liedform; er entbehrt der Durchführung und hat nur kümmerliche Ansätze zu einem zweiten Thema. In den späteren Werken weitet sich dieser Satz ein wenig aus, Rudimente einer Durchführung treten dazu. Auch schwankt Gluck anfangs immer noch zwischen der Dreisätzigkeit und dem Gebrauch nur eines einzigen Satzes. Erst mit der »*Iphigenie in Aulis*« ist der Sieg zugunsten der Einsätzigkeit entschieden und gleichzeitig auch die Sonatenform endgültig ausgebaut. In deutlicher Weise läßt sich dieser Entwickelungsprozeß durch die Vergleichung der beiden Ouvertüren zu »*Telemacco*« und zu »*Armida*«, welche nahezu die gleichen sind, ersehen. Was im »*Telemacco*« nur als Keim vorhanden war, ist in der Ouvertüre zu »*Armida*« zur vollen Entfaltung gelangt. Die langsame Einleitung (moderato) mit ihren punktierten Noten
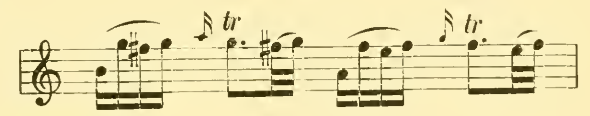



ist beiden Stücken gemeinsam. Auch das Hauptthema Allegro



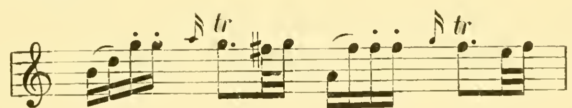
eröffnet beide Stücke gleich; während aber im »*Telemacco*« dieses Thema das ganze motivische Material für den Satz hergibt, hebt sich in der späteren Oper davon ein kantables Seitenthema



ab. Der Schlußsatz variiert auch in beiden Stücken; im »*Telemacco*«




in der »*Armida*«




In beiden Ouvertüren ist aber dieser zweite Seiten- oder Schlußsatz eigentlich nur ein kontrapunktischer Gegensatz zu dem in den Baß verlegten Hauptthema. Nach einem Abschluß auf g folgt nun die Durchführung; im »*Telemacco*« ist sie nur 19 Takte, in der »*Armida*«, wo die Modulation viel reicher ist, 29 Takte lang. Die Wiederholung ist in beiden Stücken dem ersten Teil entsprechend. In der »*Armida*« folgt jedoch zum Schlusse als Coda ein aus getragenen Akkorden bestehendes

»Maestoso«, ganz im Sinne der alten französischen Ouvertüre. Diese Entwickelung der Gluckschen Ouvertüre, deren Wurzeln schon bloßgelegt wurden, ist naturgemäß beeinflußt worden durch die gleichzeitige Fixierung des ersten Satzes der Sinfonie, wie sie durch Haydn endgültig erfolgt ist. Der einzige Unterschied, den die Ouvertüre bei Gluck und seither fast ausnahmslos bei allen Komponisten gegenüber der Sinfonie aufzuweisen hat, ist das Fehlen einer Reprise des ersten Teiles vor der Durchführung; sonst gleicht sie in ihrem formalen Bau vollständig der klassischen Sinfonie. Wir können demnach von diesem Zeitpunkte an als die Form der klassischen Ouvertüre jene bezeichnen, welche der Sinfonie- oder Sonatenform ohne Wiederholung des ersten Teiles entspricht.

---

## VI. Kapitel.

### Die Zeit Haydns und Mozarts.

In der Reihe der klassischen Meister der Tonkunst folgt auf Gluck **Joseph Haydn**. Haydn war kein Intellektsmensch wie Gluck; aus diesem Grunde wie aus manchem anderen stand er der Bühne ziemlich fremd und hilflos gegenüber. Die Opernreform machte ihm wenig zu schaffen; auch all das, was Gluck in der Oper und in der Ouvertüre erkämpft und errungen, ging an Haydn spurlos vorüber. Seine Opernouvertüren sind man möchte fast sagen »vorgluckisch«. Ein Zusammenhang zwischen Ouvertüre und Drama ist in den Opern Haydns nicht vorhanden. Die Ouvertüren oder, besser gesagt, Sinfonien sind Konzertstücke, die zwar anläßlich der Aufführung einzelner Opern geschrieben wurden; beide können aber auch ohneeinander bestehen. Haydn hat sie vielfach mit den Konzertsinfonien in eine Reihe gestellt, ja meistens direkt unter dieselben aufgenommen. Wenn diesen Einleitungen die für den Konzertsaal geforderte Viersätzigkeit fehlte, so ergänzte er sie durch andere Nummern der Oper oder schrieb die fehlenden Sätze hinzu, und die Sinfonie war fertig.

Pohl[1] stellt elf ihm bekannte Ouvertüren Haydns, die größtenteils dann als Konzertwerke erschienen sind, zusammen. Es

---

[1] Pohl, »Joseph Haydn«, 2. Bd., S. 283 f.

sind dies: Nr. 1 die Ouvertüre zur Marionettenoper »*Philemon und Baucis*«, Nr. 2 die Ouvertüre zur Oper »*Il mondo della luna*«, Nr. 3 Ouvertüre zu »*L'isola disabitata*«, Nr. 4, 5 und 7 unbekannt der Zugehörigkeit nach, Nr. 6 zu »*La vera Constanza*«, Nr. 8 zum Oratorium »*Il ritorno di Tobia*«, Nr. 9 wahrscheinlich überhaupt keine Ouvertüre, sondern der letzte Satz einer verloren gegangenen Sinfonie, Nr. 10 zu »*Orlando Paladino*«, Nr. 11 zu »*Armida*«. Diese Ouvertüren sind trotz ihrer großen Ähnlichkeit mit den Sinfonien Haydns von diesen doch unterschieden. Vor allem durch die Kürze und Knappheit der einzelnen Sätze, deren erster (ohne Wiederholung des 1. Teiles) die Sonatenform nur ganz komprimiert aufweist; dann aber durch die Dreisätzigkeit, das Fehlen des Menuettes. Allerdings wurden einzelne der Ouvertüren in der oben geschilderten Weise für Konzertzwecke hergerichtet und als Sinfonien herausgegeben, unter denen man daher noch einige ehemalige Ouvertüren zu suchen hat. So ist z. B. die Sinfonie C-dur (in Pohls Verzeichnis Nr. 29, Ges.-Ausgabe Nr. 60) der Einleitung und der szenischen Musik zu einem Lustspiel »*Der Zerstreute*« *(Il distratto)* entnommen und hat, wie Pohl bemerkt, teilweise auf Bühnenvorgänge Bezug. Auch die Ouvertüre zu »*Il mondo della luna*« erfuhr eine Umarbeitung, respektive Erweiterung zu Konzertzwecken. Die Einleitung zum dritten Akt der Oper »*La fedelta premiata*« wurde als letzter Satz einer Sinfonie (Nr. 40 in Pohls Verzeichnis) verwendet. Eine derartige Verwendung des Entr'acts vor dem dritten Aufzuge als letzter Satz der Sinfonie geschieht sehr häufig, wenn die Ouvertüre später selbständig für Konzertaufführungen herausgegeben wurde. Auch die Ouvertüre zu »*La vera constanza*« ist ganz aus einzelnen Nummern der Oper zusammengesetzt. Eigentlich ist damit schon das Wesen der späteren Potpourri-Ouvertüre vorausgenommen; andererseits erinnert dieses Vorgehen an die Gepflogenheit zu Lullys Zeiten, einzelne Tanzstücke aus den Balletten zusammen mit der Ouvertüre zu Suiten zu vereinigen und aufzuführen. Wenn nun auch bei Haydns Opern von Programmouvertüren nicht die Rede sein kann, so hat Haydn doch anderweitig den Versuch unternommen und durchgeführt, die Ouvertüre einem Programm zu unterwerfen; dies tut er in den beiden Einleitungen zur »*Schöpfung*« und zu den »*Jahreszeiten*«. In beiden Werken, die so vieles miteinander gemeinsam haben, ist die Ouvertüre durch eine Überschrift ihrem programmatischen Inhalte nach genau gekennzeichnet: in der »*Schöpfung*« stellt sie das Chaos und in den

»*Jahreszeiten*« den Übergang vom Winter zum Frühling dar. In beiden Werken sucht die Ouvertüre einen Zustand zu schildern, welcher dem der ersten Szene zeitlich vorangeht; in beiden Werken endlich ist die Form dieses Stimmungsbildes die der klassischen Ouvertüre, wenn auch in sehr gedrängter und kaum mehr erkennbarer Form.

Ein interessanter Einblick in das Schaffen Haydns als dramatischer Komponist läßt sich aus seinen Schauspielmusiken gewinnen. Von einer, der Musik zu dem Lustspiel »*Der Zerstreute*«, war schon die Rede; noch zu einem anderen Lustspiele, »*Die Feuersbrunst*«, schrieb Haydn szenische Musik. Seine Tätigkeit auf diesem Gebiete war eine weit ausgedehntere als allgemein bekannt ist. Wir haben gehört, daß die Neubersche Gesellschaft die erste war, welche in Deutschland, die Anregung Scheibens aufgreifend, ihre Schauspielaufführungen durch eigens hierfür komponierte Ouvertüren eröffnete. Diesem Beispiele folgten bald alle anderen Schauspieltruppen in Deutschland und Österrreich. Die in Wien mit großem Erfolge auftretende Wahrsche Truppe, deren Hausdichter der Schauspieler Christ. Ludwig Seipp war, von dem auch die erste deutsche Bearbeitung des »*König Lear*« (1774) herrührt, hatte sich an Haydn wegen der Komposition von Bühnenmusiken gewandt; er entsprach diesem Wunsche und komponierte u. a. die Musik zu »*König Lear*«, »*Hamlet*« und »*Götz von Berlichingen*«[1]. Von diesen Kompositionen ist nur die Musik zu »*König Lear*« erhalten. Das Werk[2] besteht aus drei Stücken: »Ouvertüre«, »Donnerwetter« und »Die Schlacht«. Die letztgenannten zwei Bilder malen mit den entsprechenden Tonfarben die Situationen des Dramas, in ihrer Form ganz frei sich entfaltend und nur dem poetischen Vorwurfe gehorchend. Auch die Ouvertüre hat eine ganz eigentümliche Form; eigentlich dreiteilige Liedform: ein langsamer 1. Teil (Adagio ma non troppo), ein rascher Zwischensatz (Allegro) und dann wieder die Wiederholung des ersten Teiles. Die Wirkung der Musik kann auf uns heute leider nicht die von Haydn beabsichtigte sein, da wir infolge Erweiterung der technisch-klanglichen Mittel und Ausdehnung der innerlich-musikalischen Möglichkeiten viel stärkerer Reize bedürfen, um die Stimmung des Shakespeareschen Dramas in uns wachzurufen. Mit dem Maße seiner Zeit gemessen, schwingt

---

[1] Vgl. Pohl, II, S. 12.

[2] Durch Herrn Dr. E. Mandyczewski mir zur Einsicht freundlichst überlassen.

sich dieses Werk zu ganz ungewöhnlicher Höhe auf und mag Wirkungen erzielt haben, die der gewollten Absicht ganz entsprachen. Diese Seite der Haydnschen Kunst ist um so bemerkenswerter, als er sonst dem Pathetischen und daher auch dem Dramatisch-Wirksamen eigentlich fremd gegenüberstand. Deshalb ist er auch für die Geschichte der Ouvertüre keineswegs von einschneidender Bedeutung geworden; Mozart, der ihm sonst in seiner Kunst so viel verdankt, konnte auf dem Gebiete dieser Kunstform nicht an Haydn anknüpfen. Eher noch haben einige andere Komponisten seiner Zeit in dieser Richtung Einflüsse auf Mozart ausgeübt. Unter den Italienern vielleicht Cimarosa und Paësiello, die unmittelbaren Zeitgenossen und glücklicheren Nebenbuhler Mozarts, und Zingarelli, die alle drei zu den letzten und begabtesten Vertretern der neapolitanischen Schule zählen. Ihre dramatischen Werke, namentlich die komischen, mehr Operetten als Opern zu nennenden, flott und ohne viel ästhetische Bedenken hingeworfen, vertrugen keine lange und abwechslungsreiche Einleitung. Das mußte so in einem Zuge herunterwirbeln, die Zuhörer nur ein wenig aus ihrer Lethargie aufrütteln und gleich der Szene Platz machen. Dazu waren die einsätzigen, leichtgesetzten Einleitungssinfonien, deren sich diese Buffonisten vorzugsweise bedienten, wie geschaffen. Das bekannteste von allen diesen Stücken ist die Ouvertüre zu Cimarosas Oper »*Il matrimonio segreto*«, die, ein wenig länger ausgeführt als die übrigen und durch Haltungen unterbrochen, den Eindruck etwas soliderer Arbeit macht.

In die vormozartsche Zeit fallen auch die ersten Opern Antonio Salieris, eines Komponisten, der, mit Unrecht, jetzt viel geschmäht und als das Prototyp der Philistrosität und Hohlheit hingestellt wird[1]. Salieri schrieb im Jahre 1771 eine Oper »*Armida*« (also sechs Jahre vor der Gluckschen Armida), deren Ouvertüre ganz im Anschluß an Rameau eine Schilderung der der Opernhandlung vorausgehenden Ereignisse ist. Salieri selbst sagt in der Vorrede zu dieser Oper, daß er die Ouvertüre als eine Art Pantomime aufgefaßt habe, die jedoch nicht tatsächlich dargestellt wird, sondern nur im Kopfe der Zuhörer vermöge des Textbuches sich abspielen sollte; die Musik der Ouvertüre sei nur szenische Begleitungsmusik. Er schildert in dieser — sozu-

[1] Albert v. Hermann hat in einer kleinen, nach seinem Tode veröffentlichten Schrift (Wien 1897) eine Rettung Salieris versucht und viel interessantes Material für seine Behauptungen beigebracht.

sagen metaphysischen — Pantomime Ubaldos Ankunft auf Armidens Insel durch den dicken, dunklen Nebel, der sie umgibt. (Sostenuto C-moll); die bewachenden Ungeheuer, die ihn am Fuße der Klippe anfallen, um ihn zu erschrecken (Allegro, aufwärtsstürzende Geigenfiguren mit der Überschrift »*Sortito di mostri custodi*«), Kampf zwischen Ubaldo und den Ungeheuern, Sieg durch Vorhalten des Zauberspiegels, Sturz der Ungeheuer in die Tiefe (Presto), mühsamer Aufstieg zurück zum Gipfel der Klippe (Wiederkehr des Hauptthemas in D-moll), Erreichen des Bergrückens und Ankunft in einer anmutigen Gegend (Andantino, C-dur $^3/_4$). Salieri schloß sich dann in der Opernkomposition ganz an Gluck an, in dessen Stil er sich so einlebte, daß die Oper »*Les Danaïdes*« zuerst unter dem Namen Glucks aufgeführt wurde, und daß erst nach ihrem unbestrittenen Erfolge Gluck bekanntgab, die Oper sei ganz von Salieri. Auch die Ouvertüre ist ganz im Sinne Glucks gehalten und könnte tatsächlich als eine Glucksche gelten. Hermann hat sich eingehend mit Salieris »*Rauchfangkehrer*« befaßt (einem deutschen Singspiel, das wie Mozarts »*Entführung*« auf spezielle Veranlassung Josephs II. geschrieben wurde) und weist auf die starke Verwandtschaft der vier Jahre später komponierten Mozartschen Figaro-Ouvertüre mit der Einleitung zum »*Rauchfangkehrer*« (1781) hin. Auch diese beginnt mit einem leisen Geigenunisono, »das rasch aufflattert und sofort wieder zum Grundton zurückkehrt. Die Eintritte der Bläser, der Einsatz des vollen Orchesters, alles stimmt überein.« Die deutschen Singspielkomponisten haben mit ihren Ouvertüren auf Mozart wenig Einfluß geübt. Johann Adam Hiller, dessen Singspiele damals die deutschen Bühnen beherrschten, hat merkwürdigerweise für seine angeblich ganz selbständige nationale Schöpfung die italienische dreisätzige Sinfonie ohne die geringste Änderung übernommen, und ihm folgte großenteils der Troß der übrigen Singspielkomponisten. Allerdings muß man da etwas genauer zusehen; damals galten alle Opern, selbst ganz ernste, wenn sie nicht nach dem Muster der italienischen »opera seria« verfertigt waren, oder die auf deutsche Texte komponiert wurden, einfach als Singspiele. Darunter waren aber auch einzelne Werke, die aus den übrigen bedeutungsvoll herausragten, Werke, deren Schöpfer nicht mit der großen Zahl der musikalischen Kunsthandwerker jener Zeit in einen Topf geworfen werden sollen. Von diesen möchte ich namentlich zwei besonders erwähnen, Anton Schweitzer und Ignaz Holzbauer. Schweitzer wirkte vornehmlich in Weimar und schrieb für das dortige Hoftheater vor allem eine Reihe von

Schauspielouvertüren, darunter zu »*RichardIII.*« und zu »*Clavigo*«. In Wieland fand er einen Dichter, der ihm (nicht unter dem Beifall Goethes) 17 Singspiele oder richtiger Operntexte lieferte. Die »*Alceste*« der beiden (1773) ist eines der letzten Werke, in denen die Ouvertüre noch den reinen, auf Lully basierenden französischen Typus aufweist. Ignaz Holzbauers Werke beschränkten sich größtenteils auf Mannheim, wo übrigens auch Schweitzers Opern oft aufgeführt wurden. Mit Rücksicht auf die Beziehungen Mozarts zu Mannheim und seinen Aufenthalt dortselbst muß man annehmen, daß er Werke dieser Komponisten kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Holzbauers »Günther von Schwarzburg«[1] wird durch eine einsätzige »Sinfonia« eingeleitet, die mit einem Maëstoso beginnt, welches am Schlusse des ersten Teiles wiederkehrt. Kretzschmar weist auf die Ähnlichkeit dieser Maëstoso-Stellen mit den Adagio-Episoden der späteren Zauberflöten-Ouvertüre hin. Möglich ist es immerhin, daß Holzbauer mit diesem Werk, vielleicht auch mit anderen, auf Mozart in gewisser Richtung eingewirkt hat; wirklich bestimmend auf Mozarts Schaffen war aber vorzugsweise der Einfluß Glucks.

Zur Zeit, da **Mozart** seine ersten Opern schrieb, waren Glucks Meisterwerke noch nicht vollendet, insbesondere nicht die »*Iphigenie in Aulis*« und »*Alceste*«, welche für die Geschichte der Ouvertüre von so epochaler Bedeutung waren; daher kommt es, daß Mozart in seinen ersten Opern, ja selbst später noch, die Wege wandelte, welche alle Komponisten seiner Zeit gingen. Die Ouvertüre oder, wie sie in seinen ersten Opern noch immer heißt, »Sinfonia« war noch nicht organisch mit der Oper zusammenhängend, sie war eine instrumentale Einleitung, die der Komponist zwar für die Aufführung der Oper komponierte, die aber beliebig von der Oper abgetrennt und durch ein anderes Instrumentalstück ersetzt werden konnte. Die Sinfonien zu den ersten Opern Mozarts sind daher ganz selbständige instrumentale Kompositionen, die in einigen Fällen sogar schon vorher als unabhängige Orchesterwerke existierten und dann nur irgendeiner Oper ohne Rücksicht auf innere oder musikalische Gründe beigegeben wurden. So z. B. bei der Oper »*La Finta Semplice*«; die Sinfonia hierzu war schon früher (16. Januar 1768) als Konzertsinfonie verwendet, deren Menuett in der Operneinleitung weggelassen ist. Hier haben wir, ganz nach italienischem Muster,

[1] Neu herausgegeben von Kretzschmar in »Denkmäler deutscher Tonkunst«, VIII. u. IX. Bd.

eine mehrsätzige Opernsinfonie. In einigen anderen der dramatischen Jugendwerke Mozarts begegnen wir der Einsätzigkeit; es sind dies: Mozarts erstes dramatisches Werk, »*Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*«, und sein zweites, »*Apollo und Hyacinthus*«. Das geistliche Singspiel »*Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*«, welches Mozart im Jahre 1766 (als zehnjähriger Knabe) in Salzburg komponierte, hat als Einleitung ein mit »Symfonia« überschriebenes Orchesterstück; es besteht aus einem zweiteiligen Allegrosatze C-dur, ($^4/_4$-Takt), dessen erster Teil wiederholt wird. Die Form ist ungefähr die Form eines ersten Sonatensatzes, wenn auch in sehr verkleinertem Maßstabe. Der im Mai des darauffolgenden Jahres geschriebenen lateinischen Komödie »*Apollo und Hyacinthus*« geht ein »Intrada« betiteltes Orchesterstück voran, welches (in D-dur, $^3/_4$-Takt) seiner Form nach dem obenerwähnten vollständig gleicht.

Die nächste Oper Mozarts ist die deutsche Operette »*Bastien und Bastienne*«; das Einleitungsstück heißt auch hier »Intrada« und ist — dem kleinen Spielchen entsprechend — noch knapper als die Einleitungsstücke der zwei vorhergegangenen Opern. Es hat nur ein Thema, welches dadurch berühmt geworden ist, daß die Anfangstakte eine Intervallengleichheit mit dem Thema der »Eroica« von Beethoven aufweisen.

»*La Finta Semplice*«, die nächste Oper Mozarts, hat als Einleitungsstück (wie oben erwähnt) eine »Symphonia«, welche schon früher als selbständiges Orchesterstück von Mozart komponiert war; die Änderungen, die Mozart vorgenommen hat, beziehen sich nur auf die Instrumentation. Die ursprüngliche Sinfonie war für zwei Violinen, Viola, Baß, zwei Oboen, zwei Hörner, Trompeten und Pauken geschrieben; für die Opernleitung hat Mozart, da in der ganzen Oper keine Pauken und Trompeten vorkommen, dieselben weggelassen, dagegen eine Flöte und zwei Fagotte hinzugesetzt. Das Menuett hat Mozart für die Oper ganz gestrichen und den Abschluß des letzten Satzes beseitigt, so daß dieser Satz gleich in den Eröffnungschor der Oper übergeht.

»*Mitridate Ré di Ponto*«, die nächste Oper Mozarts, komponiert im Dezember 1770, hat gleichfalls eine dreisätzige Instrumentaleinleitung (Allegro—Andante grazioso—Presto); ob dieselbe schon von Mozart »Ouverture« genannt wurde, ist schwer zu eruieren, da das Autograph verloren gegangen ist. In den Abschriften findet sich diese Bezeichnung.

Auch »*Ascanio in Alba*«, ein italienisches Festspiel oder

Serenata, welche Mozart 1771 für die Vermählung des Erzherzog Ferdinand mit der Herzogin Maria Beatrice von Este schrieb, hat eine Einleitung in italienischer Form, die mit der ersten Szene der Oper selbst verquickt ist, wie wir dies schon früher bei anderen Komponisten gefunden haben. Nur der erste Satz ist Orchestervorspiel; der zweite Satz (Andante grazioso) ist gleichzeitig als Ballettmusik verwendet, und die Stelle des dritten Satzes vertritt ein rauschender, von den Genien und Grazien gesungener und getanzter Chor. Auch das Gelegenheitsstück »*Il sogno di Scipione*«, welches Werk Mozart im März 1772 in Salzburg zu Ehren des neuerwählten Erzbischofs Hieronymus komponierte, hat eine derartige, mit der Oper selbst verknüpfte Einleitung; auch hier leitet der zweite, langsame Satz ($^3/_4$), welcher einem Allegro moderato-Satz folgt, in die erste Szene über. Die letzten Takte, die eine sehr feine Modulation von D zum Septimenakkord von E-dur bringen und bis zum Pianissimo verklingen, weisen auf den schlummernden Scipione, der bei Aufgehen des Vorhanges erscheint, hin; Mozart hat zu diesen zwei Sätzen später einen dritten hinzugefügt und daraus wieder eine selbständige Instrumentalsinfonie gemacht. (Vgl. Köchel, 161 u. 163.)

Im Dezember des Jahres 1772 komponierte Mozart in Mailand — also ganz unter italienischem Einflusse — das Dramma per musica »*Lucio Silla*«; die Einleitung, »Ouverture« betitelt, hat die regelrechte Form der italienischen Sinfonie: erster Satz (Molto allegro) C in D-dur, zweiter Satz (Andante) $^3/_4$ A-dur und dritter Satz (Molto allegro) $^3/_8$ D-dur.

Die im Jahre 1774 in München komponierte Oper »*La Finta Giardiniera*« weist merkwürdigerweise eine nur zweisätzige Ouvertüre, bestehend aus einem Allegrosatze und einem Andantino grazioso, auf.

»*Il rè pastore*«, komponiert 1775, hat nur eine einsätzige Ouvertüre. Die Ouvertüre leitet in ihrem Schlusse zu der ersten Arie des »Aminta« hinüber. Im übrigen ist sie ziemlich konventionell.

Von der nächsten Oper Mozarts, »*Zaïde*«, ist die Ouvertüre nebst verschiedenen anderen Stücken verloren gegangen; eine Ouvertüre ist dann später von André, der die Oper vervollständigte und herausgab, hinzukomponiert worden.

In allen diesen Jugendopern Mozarts, in denen die herkömmliche Form wohl in technisch einwandfreier, manchmal sogar schon in hochentwickelter Weise zur Geltung gebracht ist, erscheint noch immer der dramatische Zweck der Ouvertüre vernachlässigt.

Wenn auch einzelne von ihnen in ihren Schlußsätzen zu den ersten Szenen hinüberleiten, so haben die Stücke selbst noch gar keinen Bezug auf die folgende Oper, nicht bloß durch den Mangel jedweder musikalischen Reminiszenz oder, besser gesagt, Antizipation, sondern auch durch vollkommenes Abhandensein irgendeines dramatischen Inhaltes überhaupt.

Mit dem »*Idomeneo*«, welchen Mozart im Jahre 1781 schrieb, beginnt die Reihe der unsterblichen dramatischen Werke des Meisters. Im »*Idomeneo*« finden wir zum ersten Male die Einwirkung Glucks auf Mozart deutlich ausgeprägt. Die Kunstprinzipien, die Gluck aufgestellt hat, nicht zuletzt auch das, was er von der Ouvertüre verlangt, finden wir hier auf das genaueste erfüllt. Dabei ist die ganze Oper trotz ihrer im großen und ganzen mehr verstandesmäßigen als phantasievollen Dichtung doch ihrem musikalischen Gehalte nach von echt Mozartschem Geiste durchdrungen. Die Ouvertüre zu »*Idomeneo*« unterscheidet sich schon formell von den früheren Operneinleitungen Mozarts: sie ist einsätzig und hat die Form der Ouvertüre, wie sie Gluck festgelegt hat. Die ersten Takte mit ihrem intradenartigen Thema stehen gewissermaßen an Stelle des langsamen Einleitungsteiles, der von der französischen Ouvertüre überkommen ist; dann aber eilt das Allegrothema im unaufhaltsamen Flusse vorwärts und leitet in seinem Schlusse, getreu der Gluckschen Forderung, sofort in die erste Szene über. Jahn (II. Aufl., I. Teil, S. 601) schreibt über die Ouvertüre: »Ein gewisser typischer Ton heroischer Feierlichkeit kündet sich in den ersten Takten an und wird auch nachher mehrmals angeschlagen, allein das Ganze beherrscht ein strenger Ernst, der sich durch die Neigung, in den Molltonarten auszuweichen, sowie in herben, schönen Dissonanzen ausdrückt. Dagegen beginnt das Mittelthema in A-moll eine sanfte Klage, die sich mit dem wunderschönen Eintritt des auch durch die veränderte Klangfarbe wundersam hervorgehobenen C-dur beruhigt und verklärt. Zum Schlusse treten die Dissonanzen auf einem zweimaligen Orgelpunkt, erst auf die Dominante, dann auf den Grundton, gehäuft und verstärkt in grandioser Weise auf und bereiten den Hörer auf die Kämpfe vor, an denen er teilnehmen soll.«

Bemerkenswert ist in der Instrumentation die erstmalige Anwendung der Klarinette in einer Oper Mozarts, eine instrumentale Bereicherung, die einzuführen Mozart in München, für welche Stadt der »*Idomeneo*« geschrieben wurde, möglich war, während es in den Orchestern zu Wien und Salzburg um diese Zeit noch

keine Klarinetten gab. Durch ihre Instrumentation interessant ist die Ouvertüre zur nächsten Oper Mozarts, »*Die Entführung aus dem Serail*«, welche man als eine der besten Ouvertüren Mozarts bezeichnen muß. Die Absicht, die Grundstimmung der ganzen Oper vorzubereiten und dem Zuhörer einzuimpfen, ihn musikalisch mit einem Schlage in die Märchenwelt des Orients einzuführen, ist hier in reizendster Weise durchgeführt. Es wurde schon einmal auf die lange Reihe von Ahnen verwiesen[1], welche die »*Entführung*« und die Türkenopern überhaupt von Scarlattis »*Tamerlano*« angefangen aufzuweisen haben, und als ein unmittelbarer Vorfahre der »*Entführung*« Glucks »*Pilgrime von Mekka*« erwähnt; sie alle sind wirklich nur Vorläufer der Mozartschen Oper, die der krönende Endpunkt der ganzen Ahnengalerie ist. Der Text der »*Entführung*« wurde noch zu Mozarts Zeiten von drei verschiedenen Komponisten vertont: 1781 von André, 1784 von Dieter und 1790 von Knecht. Alle diese drei Opern verzichten auf Mittel, das orientalische Milieu schon in der Ouvertüre zu betonen. Aber auch von all den anderen, die uns Preibisch[2] aufzählt, ist keine einzige, die gleich der Mozartschen das exotische Kolorit so glücklich wiedergibt und zugleich musikalisch wertvoll ist.

Vor allem wird die orientalische Klangfarbe in der Ouvertüre durch die Wahl der verwendeten Instrumente herbeigeführt; statt der Flöte wird Flauto piccolo, unter den Schlaginstrumenten außer den Pauken noch Triangeln, Becken und große Trommel (letztere nicht bloß auf einer Seite mit dem Schlegel, sondern auch auf der anderen Seite mit einer Rute geschlagen) verwendet. Zu dem kommt noch der dynamische Effekt, welcher gleichfalls ganz eigenartig wirkt. Mozart selbst schrieb an seinen Vater über diese Ouvertüre am 26. September 1781: »Sie wechselt immer mit Forte und Piano ab, wobei im Forte gleichzeitig die türkische Musik einfällt, moduliert sich durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabei nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht nicht geschlafen haben.« Das bunte Spiel der dynamischen und modulatorischen Veränderungen wird plötzlich zum Stillstand gebracht und es erscheint — ganz nach Art der alten italienischen Opernsinfonien — ein Andantesatz, der nach kurzer Zeit wieder dem raschen und bewegten Tempo des ersten Satzes und seiner orientalischen Verkleidung Platz macht

[1] Vgl. S. 118.
[2] l. c.

Nur anscheinend ist die Ouvertüre dreisätzig, in Wirklichkeit wird ein einziger Satz durch eine in die Mitte gelegte kurze Episode unterbrochen. Es ist der sehnsüchtige Ruf Belmontes, der die Einleitung zur ersten Arie des ersten Aktes bildet: »Hier soll ich dich denn sehen, Constanze«; doch ist sie aus C-dur nach C-moll verlegt. Sehr schön sagt Jahn hierzu: »Der Wechsel der Tonart gibt dem kleinen reizenden Satze einen so verschiedenen Ausdruck, wie wenn man dieselbe Gegend im Mondschein und im klaren Morgenlichte sieht.«

In eigentümlicher Weise ist das Prinzip der Dreisätzigkeit in »*Lo sposo deluso*« festgehalten. Der erste Satz beginnt mit einem fanfarenartigen Thema in den Trompeten und Pauken, welches dann in den Holzbläsern wiederholt wird; bei dieser Wiederholung spielen die Geigen ein neckisch kontrapunktierendes Gegenthema. Der ganze Satz wird in der gewöhnlichen Art weitergeführt, bis er auf der Dominante schließt; hierauf hebt ein kurzes Andantesätzchen an, $^{3}/_{8}$-Takt, welches wieder zum ersten Fanfarenthema und damit zum dritten Satz zurückführt. Dieser dritte Satz, welcher mit Benützung der Themen des ersten Satzes gebaut ist, dient aber nur als instrumentale Unterlage für das die Oper eröffnende Quartett, so daß hier wieder eine innige Verschmelzung der Instrumentaleinleitung mit der ersten Szene Platz greift.

Bloß einsätzig und von knappster Form ist die Ouvertüre zum »*Schauspiel-Direktor*« (1786), die durch ihren lebhaften und raschen Zug sehr frisch und heiter anmutet, ohne besondere Eigentümlichkeiten in formeller Hinsicht aufzuweisen.

Über die Ouvertüren zu den drei großen Opern Mozarts »*Die Hochzeit des Figaro*«, »*Don Juan*« und »*Die Zauberflöte*« etwas zu sagen, erscheint fast überflüssig; sind sie doch jedem auch nur halbwegs musikalisch Gebildeten bekannt und Gemeinbesitz der ganzen zivilisierten Welt geworden! Mit ein paar Worten soll jedoch auf jedes dieser drei einzigen Werke hingewiesen werden.

Die Ouvertüre zur »*Hochzeit des Figaro*«, welche im überschäumenden Flusse vorbeiwirbelt, kaum länger als eine Minute, und damit der Stimmung des tollen Tages Rechnung trägt, war ursprünglich von Mozart nicht so in einem Gusse, mit Festhaltung dieser einzigen Stimmung, gedacht. Im Original-Autograph zur Ouvertüre findet sich dort, wo die Überleitung zur Wiederholung des ersten Themas eintritt, eine Haltung auf dem Dominant-Septimenakkord und hierauf der Beginn eines langsamen Mittelsatzes (Andante con moto, $^{6}/_{8}$, D-moll); Mozart hat jedoch den

Mittelsatz aus leider nicht bekannten Gründen herausgeschnitten und die Ouvertüre in der uns jetzt bekannten Form herausgegeben. (Vgl. Revisionsbericht zur Gesamtausgabe, Serie V, S. 78.) Man sieht, daß Mozart die Erinnerung an die alte Art der italienischen Opernsinfonie schwer los wurde; es läßt sich jedoch daraus entnehmen, daß er sich mit Absicht von der Schablone losriß und so die Einheitlichkeit des ganzen Stückes — die ihresgleichen in der musikalischen Literatur sucht — herstellte.

Über die Ouvertüre zu »*Don Giovanni*« ist so viel geschrieben worden, daß es eigentlich genügt, das Geschriebene zu registrieren und zu resumieren[1]. Hinsichtlich der Form der Ouvertüre muß man die Bemerkung Jahns, daß sie die »bei den Franzosen übliche« sei, dahin richtigstellen, daß es die durch Gluck festgesetzte ist. Im übrigen ist ja bekannt, daß ihr langsamer Einleitungsteil der Oper selbst entnommen ist und der Musik entspricht, welche beim Erscheinen des Komturs im letzten Akt ertönt — wie Jahn treffend sagt »gleichsam die musikalische Vignette des alten Titels ‚*Il convitato di pietra*'«. Der Erscheinung des steinernen Gastes, der kommt, um den Zügellosen zu strafen, steht dieser selbst, durch das Allegrothema der Ouvertüre veranschaulicht, gegenüber; dazwischen erscheinen die ernsten Mahnungen des Gewissens, drohend, immer wiederkehrend, von dem Frevler aber stets mit Spott und Hohn beantwortet. Der jähe Übergang zur ersten Szene, der nur durch ein paar dazwischengeschobene Akkorde gemildert wird, macht die musikalische und seelische Wirkung der Ouvertüre noch zu einer erhöhten.

Es existiert zur »*Don Juan*«-Ouvertüre ein von Mozart geschriebener Schluß für Konzertaufführungen[2], dann eine Bearbeitung mit hinzugefügten Schluße von Ferruccio Busoni.
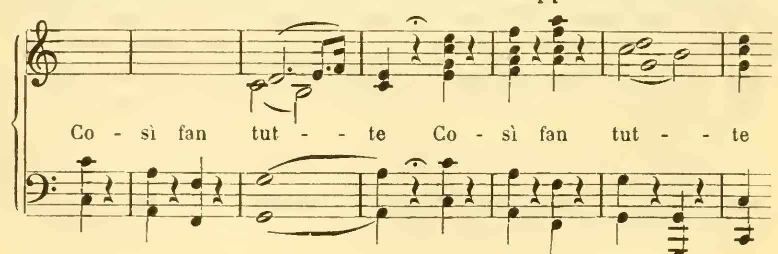
Die Ouvertüre zur »*Zauberflöte*« könnte man als eine zur höchsten Vollendung gebrachte französische Ouvertüre bezeichnen; die äußeren Merkmale dieser Form, die majestätische Einleitung und der darauffolgende fugierte Teil, sind da. Die französischen Ouvertüren waren aber bloße akademische Paradestücke für Orchester ohne Schwung, ohne Wärme und — bis auf Rameau — ohne Beziehung zum Drama. Dagegen die »*Zauberflöten*«-Ouvertüre ein Stück voll »Licht und Glanz«, eine wahre Einführung

[1] Vgl. Jahn, 4. Aufl., II, S. 408 ff., die Analyse von Lobe in der »Allg. Musikzeitung«, 59. Jahrg., ferner E. T. A. Hoffmann, »Fantasiestücke« I, 4.

[2] Vgl. Ges.-Ausg., Rev.-Ber. S. 92.

in das leuchtende Sonnenreich der alles umfassenden Menschenliebe. Die Fuge ist bei Mozart viel ausgeführter als in allen derartigen Stücken; sie ist gewissermaßen mit der Sonatenform verquickt, ähnlich wie Mozart dies — freilich in viel breiteren Dimensionen — im Schlußsatze der Jupiter-Sinfonie getan hat. Die langsame Einleitung wird vom vollen Chor der Blasinstrumente mit drei wuchtigen Akkorden eröffnet, die eine machtvolle, unglaublich feierliche Wirkung ausüben. Diese Akkorde, die nach dem ersten Teile der Ouvertüre wiederkehren, sind dieselben, welche in der Oper von den Priestern vor dem Weisheitstempel angestimmt werden; sie stellen den poetischen Zusammenhang mit der Oper her und haben nicht bloß musikalische, sondern auch symbolische Bedeutung. Auch Peter Winter hat in seiner Fortsetzung der Zauberflöte, »*Das Labyrinth*«, die Ouvertüre mit diesen drei Schlägen, die dem maurerischen Zeremoniell entnommen sind, eröffnet. Der Einleitungssatz der »*Zauberflöten*«-Ouvertüre ist im übrigen kurz und nur introduktorischen Charakters. Das Thema der Fuge hatte viele Jahre vorher Clementi in seiner Klaviersonate (B-dur) zu Gehör gebracht und wies auch später geflissentlich darauf hin, daß Mozart damals sich unter den Zuhörern befand. Clementi hätte aus diesem Thema wohl nie etwas der »*Zauberflöten*«-Ouvertüre Ähnliches zuwege gebracht, Mozart aber gewiß jedes andere Thema genau so meisterhaft verarbeitet!

Zwischen »*Don Juan*« und die »*Zauberflöte*« fällt die Entstehung von »*Così fan tutte*«. Wenn noch irgendein Zweifel obwalten könnte, daß Mozart in den Ouvertüren zu seinen reifen Meisterwerken eine Beziehung auf die Oper selbst gesucht und gefunden habe, durch die Ouvertüre zu »*Così fan tutte*« müßte er schwinden; hier liegt eine im vollsten Sinne des Wortes »ausgesprochene« Beziehung vor. Das musikalische Motiv über die Worte »Così fan tutte«, das in der Oper gegen den Schluß — gewissermaßen als Moral und Quintessenz der Handlung — gesungen wird, erscheint schon am Schlusse der Andante-Einleitung zur Ouvertüre und inmitten des Prestoteiles knapp vor dem Schlusse.



Der »*Titus*«, eigentlich die letzte Oper Mozarts, erhebt sich wie im übrigen so auch in der Ouvertüre nicht zur Höhe der drei großen Meisterwerke; doch muß auf die äußere klangliche Schönheit des Werkes hingewiesen werden. Glanz und Pracht waren ja der Hauptgesichtspunkt für diese Festoper, und ihnen entspricht auch die Ouvertüre. Nach einer Intrade des ganzen Orchesters, die vor dem Schlußteil und im Schlußteile selbst wiederkehrt, hebt in den Streichern das Allegrothema an, in dessen Begleitung immer noch das Fanfarenmotiv der Einleitung hineinklingt. Das Seitenthema setzt nach einer Fermate ein und hat mit seiner nur von Holzbläsern ausgeführten Melodie einen marschartigen Charakter. Ihre Wirkung vermag die Ouvertüre hauptsächlich durch die dynamischen Mittel, insbesondere die am Schlusse der Ouvertüre aufgebotene Macht des ganzen Orchesters auszuüben.

Wenn wir das Schaffen Mozarts in Hinsicht auf die Ouvertürenkomposition rückschauend überblicken, so erscheint er uns als Befestiger dessen, was Gluck für die Ouvertüre gefordert und geschaffen. Denn noch zu Glucks Zeiten und noch nach ihm fluktuiert die Entwickelung hin und her; noch ist das Prinzip der Einsätzigkeit nicht allgemein durchgedrungen. Erst mit Mozart, der selbst ein wenig schwankt, ist in seinen letzten Werken der Übergang zur Einsätzigkeit, der schon mit Händel und Rameau beginnt, definitiv vollzogen. Von dieser Zeit an ist auch die Ouvertüre von der mehrsätzigen Akademie- oder Konzertsinfonie, für welche um diese Zeit die Bezeichnung *Sinfonie périodique* aufkommt, endgültig geschieden.

---

# VII. Kapitel.

## Klassizistische Italiener und Franzosen.

Zwischen Mozart und Beethoven muß die Betrachtung einer Gruppe von Komponisten eingeschoben werden, deren Werke nicht unwesentliche Verbindungsglieder der beiden Großmeister sind. Ganz besonders in der Geschichte der Ouvertüre haben sie einen sehr bemerkenswerten Platz. Sind doch hier die ersten Versuche zur Erweiterung der klassischen Form und Steigerung der Ausdrucksmöglichkeit in der Ouvertüre ausgegangen, die in Beethoven ihren Kulminationspunkt erreichen. Deutsche Tondichter

sind es seltsamerweise nicht, die wir hier im Auge haben müssen; die deutschen Komponisten dieser Epoche: Himmel, Schenk, Süßmayer, Vogler, Weigl, Wranitzky und wie sie alle heißen mögen, sind ganz farblos und stecken viel zu stark in der Schablone, um für unsere formengeschichtliche Behandlung Bedeutung zu besitzen. Nur jene deutschen Musiker, die ihre heimatliche Scholle verließen, die sich in Italien und Frankreich ganz akklimatisiert hatten, wie Simon Mayr und Joh. Christ. Vogel, waren in die Lage versetzt, zu dem Entwickelungsprozesse das ihrige beizutragen. Denn in jenen beiden Ländern hatten die künstlerischen Umwälzungen, die Gluck und Mozart hervorgerufen, teils direkt, teils indirekt mächtige Eindrücke hinterlassen. Hinsichtlich der Ouvertüre äußerte sich dies in dem völligen Verlassen der alten Typen, des italienischen sowohl wie des französischen, und Übernahme der Gluckschen Ouvertürenform. Die Musiker, die wir da zu betrachten haben, hatte von dem klassischen Geiste der Werke Glucks und Mozarts ein Hauch umweht, ohne daß sie selbst imstande gewesen wären, die großen übernommenen Formen mit dem adäquaten Inhalte auszufüllen. So mögen sie unter der Bezeichnung Klassizisten zusammengefaßt werden, obzwar nicht allen unter ihnen dieser Titel gebührt.

Aus den vielen Komponisten, welche in diese Gruppe gehören, ist, um nicht allzutief in die Tiefen der Banalität hinabsteigen zu müssen, eine Auswahl nötig. Von Italienern wäre etwa Salieri mit seinen späteren Werken, namentlich »*Axur*« zu nennen[1]. Dann Paër mit seinen Ouvertüren zu »*Camilla*«, »*Sargino*« und »*Sophonisbe*« und der den Fidelio-Text vorausnehmenden »*Eleonora ossia l'amore conjugale*«.

Sehr eindrucksvoll sind diese Ouvertüren nicht und bedeuten auch keine weitere Entwickelung weder in innerer, noch in äußerer Hinsicht. Erst Simon Mayr, seiner Geburt nach ein Deutscher, seiner künstlerischen Erziehung und Wirksamkeit nach ganz Italiener, hat einen kräftigen Vorstoß für die Weiterentwickelung der Form, die bereits zu erstarren drohte, unternommen. Simon Mayr ist bis vor einiger Zeit teils unbekannt, teils verkannt und verachtet geblieben. Ein Aufsatz Hermann Kretzschmars[2] und

---

[1] Die Ouvertüre zu »Falstaff«, veröffentlicht von Dr. Max Steinitzer in seinem »Musikgeschichtlichen Atlas«, Freiburg, VII. Bd., ist wohl eines der schwächsten Stücke Salieris.

[2] »Die musikgeschichtliche Bedeutung Simon Mayrs«, Jahrbuch Peters 1904.

eine Monographie von Ludwig Schiedermair[1] haben die Aufmerksamkeit neuerdings auf diesen Komponisten gelenkt, der sicherlich kein Stern erster Größe war, aber — wie Kretzschmar sagt — »in der Geschichte der Oper auf viele Naturen so stark wirkte, daß man in ihrer Geschichte eine Ära Mayr abzweigen darf«. Die geschichtliche Bedeutung Mayrs liegt zum weitaus überwiegenden Teil im instrumentalen Teile seiner Opern: in der Behandlung des Orchesters, soweit es zur Begleitung des Gesanges herangezogen wird, mehr noch aber in den selbständigen Instrumentalstücken, vor allem in seinen Ouvertüren. Kretzschmar gibt von ihnen eine äußerst treffende Charakteristik:
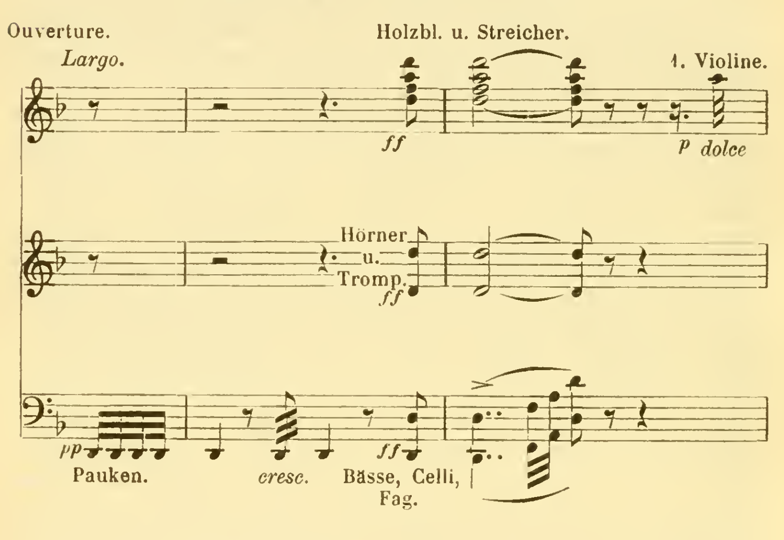
»Am meisten unterscheiden sie sich von dem bisher in Italien üblichen Stil durch einen kapriziösen Charakter. Die Entwickelung und der Abschluß von Hauptthemen wird absichtlich verzögert durch den Einschub von kleinen Nebengedanken und ihre spannende Wiederholung. Dann frappiert Mayr mit unerwarteten Intervallen und Modulationen, mit dem plötzlichen Gegensatz von äußerster Tonstärke und vollständiger Leere. In die überraschende Stille fallen dann wohl echoartig, wie aus weitester Ferne, romantische Hornklänge hinein. Hornsoli stehen zuweilen auch an der Spitze der Sätze, Holzbläser alternieren damit, und aus dieser Antiphonie entwickeln sich ganze Bläserkonzerte. Der Orchestersatz dieser Ouvertüren fließt in wirksamer Polyphonie dahin, man hört in einer für die Zeit ganz ungewohnten Art schöne Melodien von Bratschen, Cellis und anderen Mittelstimmen, in den oberen und unteren Orchesterregionen ruhige Harmonien oder lebendige Kontrapunkte dazu. Gelegentlich kommt in einen breiten Satz auch ein munteres Intermezzo in einem ganz abweichenden Tempo und von den Streichern sul ponticello gespielt hinein. Mit der Mannheimer Spezialität, fröhliche Themen von Etage zu Etage zu tragen, warten die Mayrschen Ouvertüren ebenfalls auf.« Wem fiele nicht bei diesen Worten, auch wenn er die Partituren Mayrs nie gesehen, Anton Bruckner ein? Und fast könnte man mit diesem Komponisten Simon Mayr, was die Erweiterung der Ausdrucksfähigkeit und die Klangpracht des Orchesters betrifft — natürlich immer mit dem Maßstabe seiner Zeit gemessen — vergleichen; freilich die Größe der ganzen Anlage, vor allem aber die Schönheit der melodischen Erfindung Bruckners fehlen ihm. Unter den langsamen Einleitungen, mit denen Mayr seine Ouver-
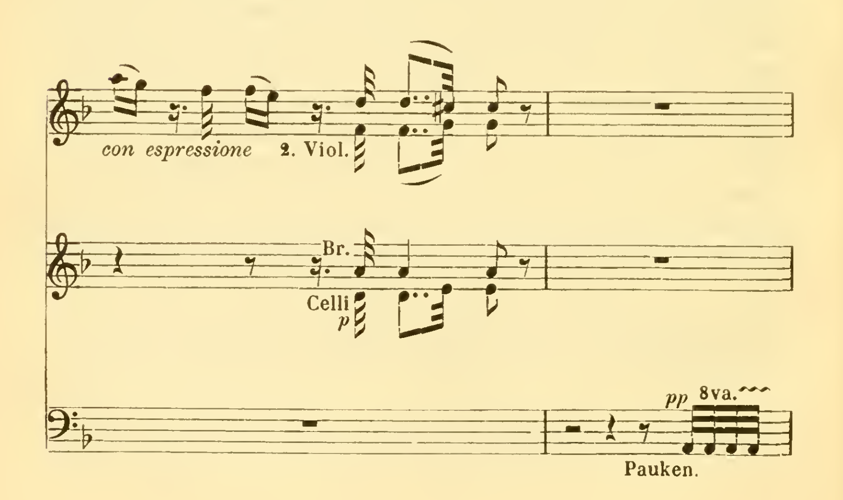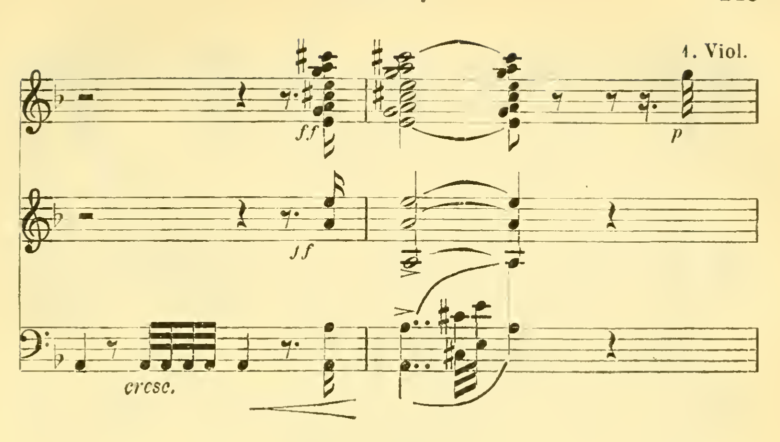
---

[1] »Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts«, I. u. II. Bd. »Simon Mayr«, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.
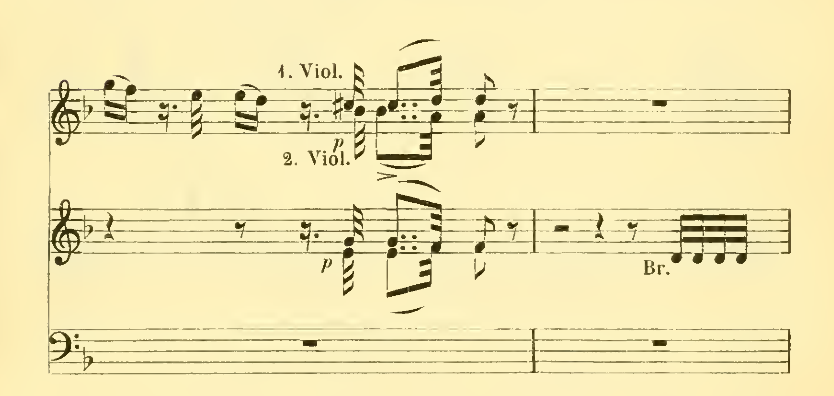
türen eröffnet, sind einige von ganz bemerkenswerter Vornehmheit und muten wirklich gar nicht vorbeethovenisch an. Als ein Beispiel möchte ich hier den Einleitungsteil der Ouvertüre zu »*Ercole in Lidia*« in einem auf drei Systeme reduzierten Particell geben.
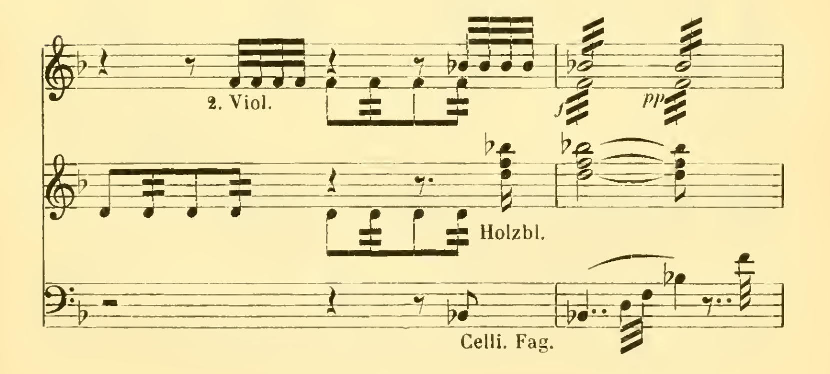
Simon Mayr, Ercole in Lidia.



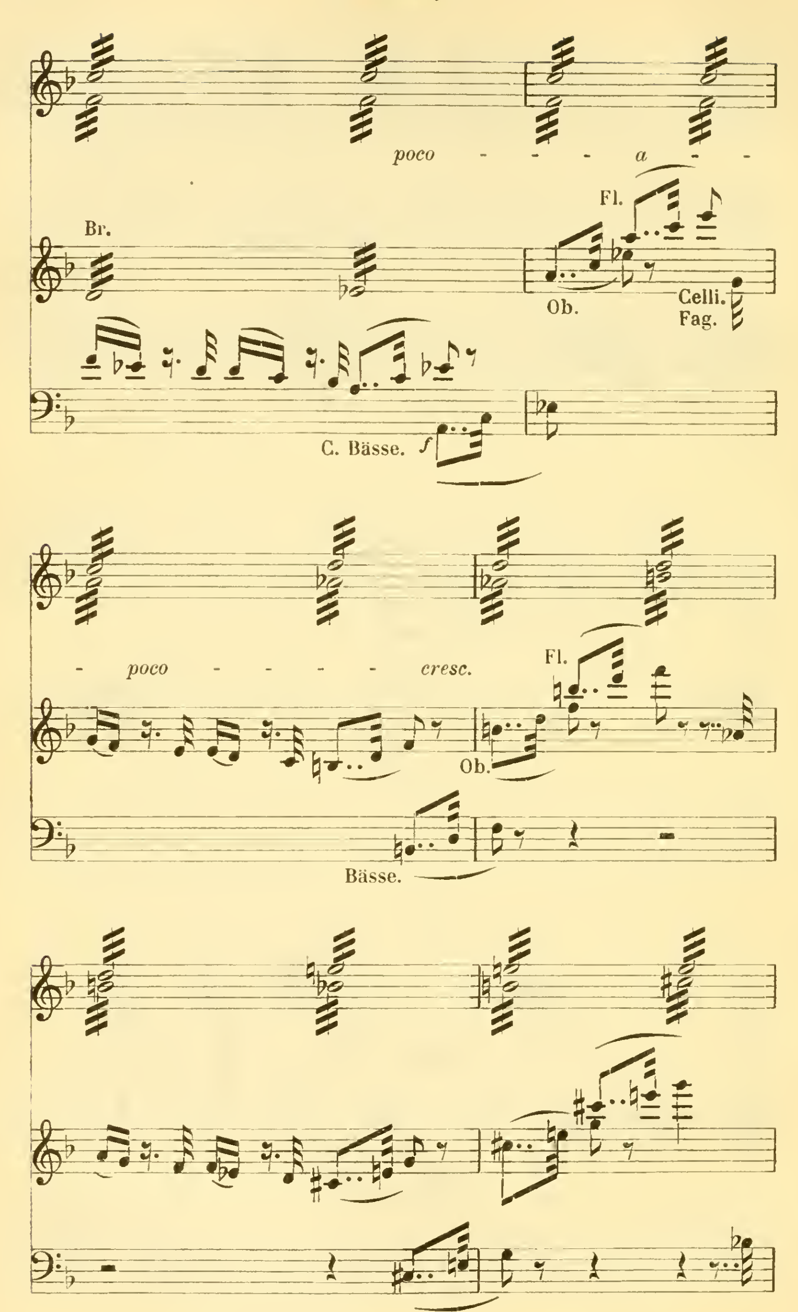


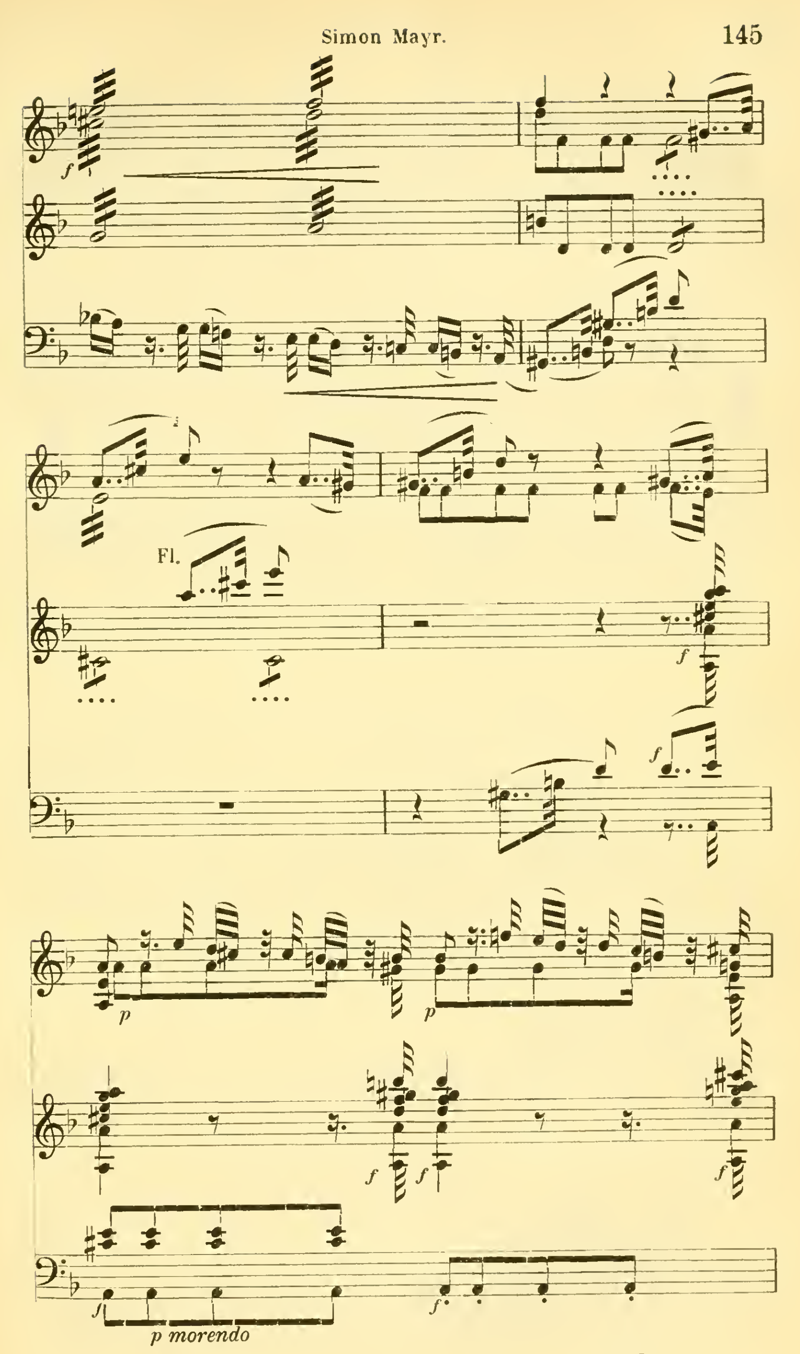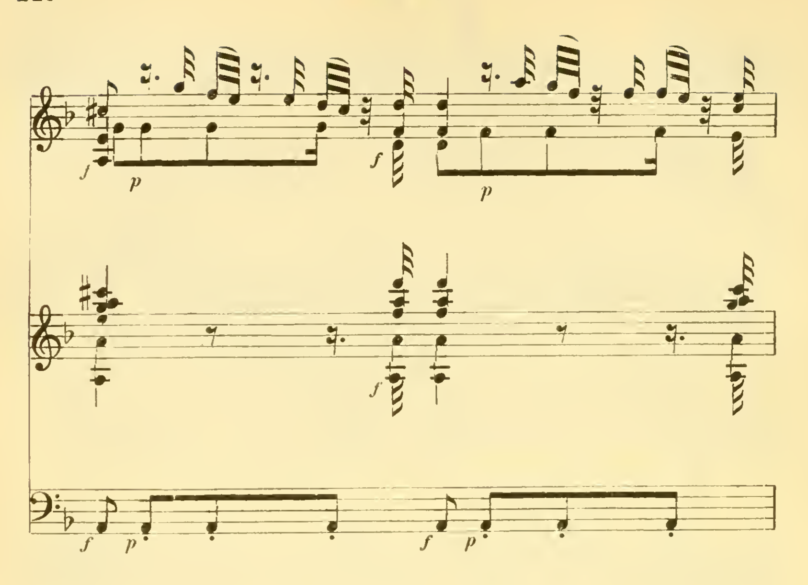


1. Viol.
ff
p
ff
cresc.
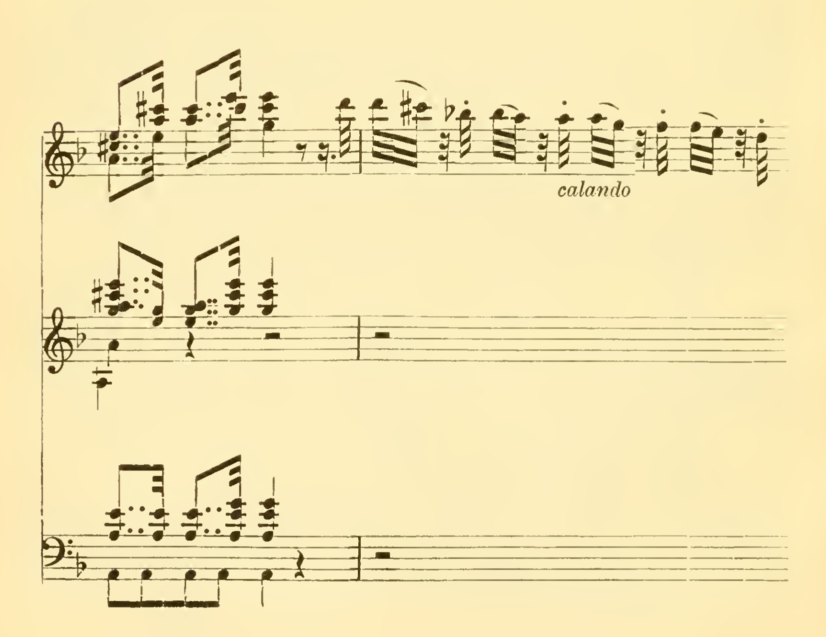

1. Viol.
p
2. Viol.
p
Br.

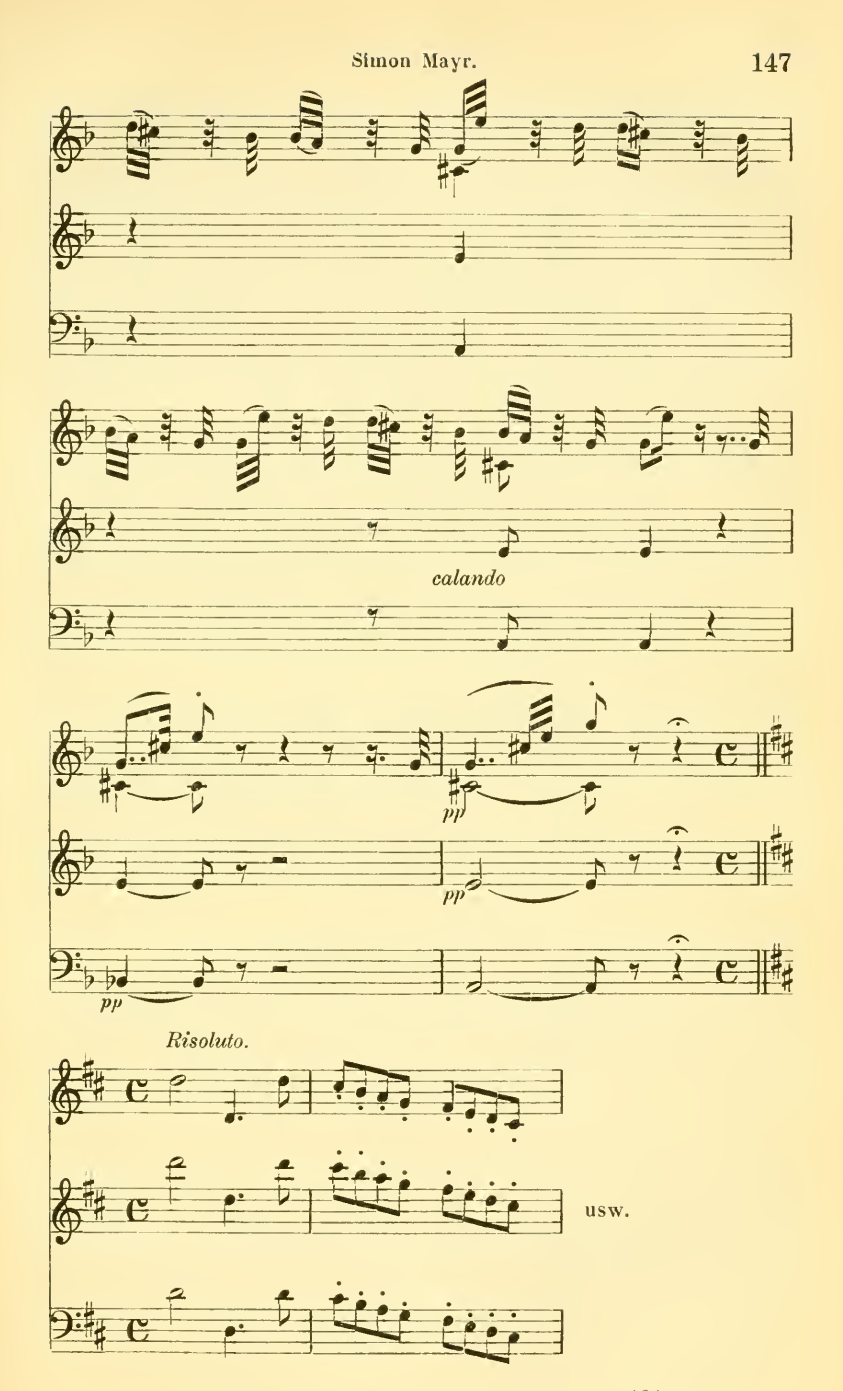

2. Viol.
f
pp
Holzbl.
Celli. Fag.


poco - - - a - -
Fl.
Br.
Ob.
Celli.
Fag.
C. Bässe.
f
- poco - - - - - cresc.
Fl.
Ob.
Bässe.


Fl.
p morendo


f
p
f
p
f
f
p
f
p


calando


calando
pp
pp
pp
Risoluto.
usw.

Da kann man manches herauslesen, was wir erst gewöhnt sind bei viel späteren Meistern zu hören Denn Mayrs Operneinleitungen sind eigentlich die Urbilder der modernen Ouvertüre — von Beethoven bis auf Wagner und die neueste Zeit. Sie haben die Möglichkeit gezeigt, die ursprüngliche Form zu erweitern und die Spannung des Zuhörers bis zum Schluß wach zu halten. Eines der wirksamsten Mittel für diesen Zweck ist ist die Hinzufügung einer Koda mit einer crescendo-Steigerung. In gewissem Sinne kann man schon bei Mozart solche crescendo-Steigerungen zum Schlusse konstatieren. Aber so planmäßig wie Mayr hat es doch vor ihm niemand gemacht.

Die Wirkung dieses neuartigen Effektes scheint auf die Zeitgenossen eine elementare gewesen zu sein. Es wird uns berichtet, daß bei der ersten Aufführung der Mayrschen »*Lodoiska*« (1796) in Venedig das Publikum während der Ouvertüre ganz unvorbereitet aufstand und in tosenden Beifall ausbrach (»*alzavasi inavvertitamente in piedi e proromperva in clamorosi applausi*« [1]).

Diese crescendo-Steigerungen werden von da an ein nahezu typisches Merkmal der Mayrschen Ouvertüren. Ebenso wie sich die Mayrschen Ouvertüren in der Anordnung der Teile — langsame Einleitung und Allegroteil — wenig voneinander unterscheiden, ob sie nun eine ernste oder komische Oper eröffnen, ebensowenig macht er sich daraus, eine grandiose Steigerung sowohl in der Ouvertüre zu einem hochdramatischen Stück als auch in der zu einer kleinen unbedeutenden Farce anzubringen. Eines der größten und ausgedehntesten crescendi kommt in der Ouvertüre zur Farce »*Belle ciarle e fatti tristi*« (1807) vor. Es umfaßt 39 Takte und wird von Schiedermair [2] sehr übersichtlich durch ein graphisches Schema dargestellt.

Gewiß ist Mayr nicht der Erfinder des Orchester-crescendos, das wir schon bei den Mannheimern ausgebildet finden; aber die spezielle Verwendung in der Ouvertüre, wo es eine so stimmungmachende Funktion ausübt, ist vielleicht seiner Initiative zuzuschreiben.

Dieser crescendo-Effekt wird dann, nachdem das Publikum ihn immer und immer wieder verlangte, zur Manier. Aber nicht bloß bei Mayr, auch bei anderen: Cherubini hat sich, obzwar sonst ein so feinsinniger, geschmackvoller Künstler, dazu bekannt, Rossini verdankt ein gut Teil der Wirkung seiner Ouvertüren (und Finales) diesem Trick, und die Verklärung davon finden wir in

---

[1] Vgl. Schiedermair, l. c., I., S. 92 Anmerkung. — [2] l. c. I., S. 102.

den Beethovenschen Ouvertüren, namentlich den »*Leonoren*«-Ouvertüren. In Hinsicht auf die Orchesterbehandlung geht Mayr weit über Beethoven hinaus. Er hat die orchestralen Mittel und Möglichkeiten seiner Zeit bis aufs äußerste ausgeschöpft, Bläser in möglichst starker Besetzung verwendet uud Instrumente neu in das Ensemble eingefügt, z. B. die Kontrabaßtuba, den Serpent, auch alles mögliche Schlagwerk. In dieser Beziehung schließen sich Spontini und Meyerbeer, denen beiden dann Berlioz und Wagner folgen, dicht an ihn an.
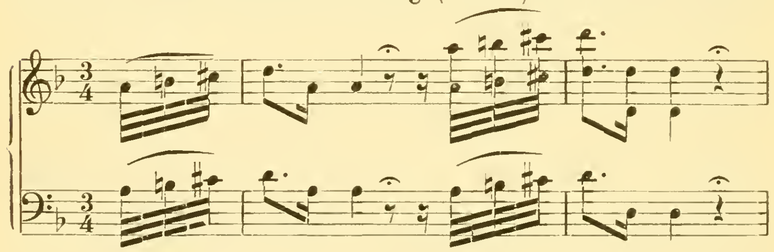
Für die programmatische Bedeutung der Ouvertüre besaß Mayr leider keinen Sinn. Seine Operneinleitungen entbehren jeglichen Zusammenhanges mit dem Drama und sind ziemlich gleichartig, ob sie nun für eine *opera seria* oder für eine Farce bestimmt sind; irgendeine Beziehung zur Oper, nach Thematik oder Stimmung, fehlt gänzlich. Diese innere Haltlosigkeit, dieses bloße Hinwirken auf den äußeren Erfolg ist es auch, was Mayrs Ouvertüren mehr noch als die anderer seiner Zeitgenossen spurlos verschwinden ließ. In manchen anderen Ouvertüren solcher Größen zweiten Ranges lebt oft das, was wert war, von der Oper erhalten zu bleiben, noch weiter fort; Mayrs Operneinleitungen sind weder aus dem Nährboden der betreffenden Dramen herausgesprossen, noch an sich genügend interessante Konzertstücke, um aus ihrem Schlafe erweckt werden zu können.

Unter den französischen Komponisten dieses Zeitraumes hatte merkwürdigerweise ein eingewanderter Deutscher speziell auf dem Gebiete der Ouvertüre sich eines großen Erfolges zu erfreuen; es ist dies Johann Christoph Vogel (1756—1788), dessen nachgelassene Oper »*Demophon*« hauptsächlich durch ihre Ouvertüre berühmt geworden ist. Dieses Stück wurde noch vor der Aufführung der Oper in den Konzerten der »*Loge Olympique*« gespielt und mußte auf stürmisches Verlangen des Publikums wiederholt werden. »Durch lange Jahre konnten die Pariser sie nicht satt hören; nicht nur in den meisten Konzerten ward sie gespielt, sie diente auch als Schmuck der großen Nationalfeste der Revolution. Bei der am Marsfeld 1791 abgehaltenen Trauerfeierlichkeit zu Ehren der bei Nancy gefallenen Offiziere wurde diese Ouvertüre von 1200 Blasinstrumenten aufgeführt, denen absatzweise 12 Tamtams sekundierten. Der Effekt war nach der Versicherung eines Ohrenzeugen (Choron) ‚einzig'; schon 1790 hatte sie Gardel in das beliebte Ballett ‚Psyche' eingeflochten, wo sie als Dämonentanz figurierte[1].«

[1] Max Dietz, »Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich«, S. 59 f.

Gleichfalls den Franzosen, seinem Schaffen nach, zuzuzählen ist **Luigi Cherubini.** Einer Wiedererweckung von Cherubinis Ouvertüren redet Hermann Kretzschmar eifrig das Wort[1]. Und mit Recht: ist er doch ein wirklich feinsinniger, vornehmer Künstler voll eigenartiger Wendungen. Wie Mayr war er ein expatriierter Musiker, dem die zweite Heimat auch den künstlerischen Stempel aufgedrückt hatte: bei jenem bedeutete es Vergnügen an groben, sinnlichen Effekten, bei ihm das Einsaugen einer verfeinerten Kultur, speziell in der Orchesterbehandlung. Die köstlichste unter seinen Ouvertüren ist wohl die zu »*Anakreon*« mit der wirkungsvollen Steigerung gegen den Schluß; neben ihr sind noch zu nennen diejenige zu »*Die Abenceragen*«, »*Medea*«, »*Les deux Journées*«, (deutsch »*Der Wasserträger*«), »*Elisa*«, »*Lodoiska*«, schwächer als diese jene zu »*Ali Baba*«, »*Der portugiesische Gasthof*«, »*Faniska*« u. a. Alle erfreuen durch die ganz individuelle Behandlung der Form und durch feine, interessante Details, wenn auch die äußeren Umrisse bei allen dieselben sind. Eine weitere Charakteristik und Besprechung von Cherubinis Opernouvertüren kann ich mir mit Rücksicht auf Kretzschmars erschöpfenden Aufsatz erlassen, um so mehr, als die meisten von ihnen in Neuausgaben erschienen sind[2].
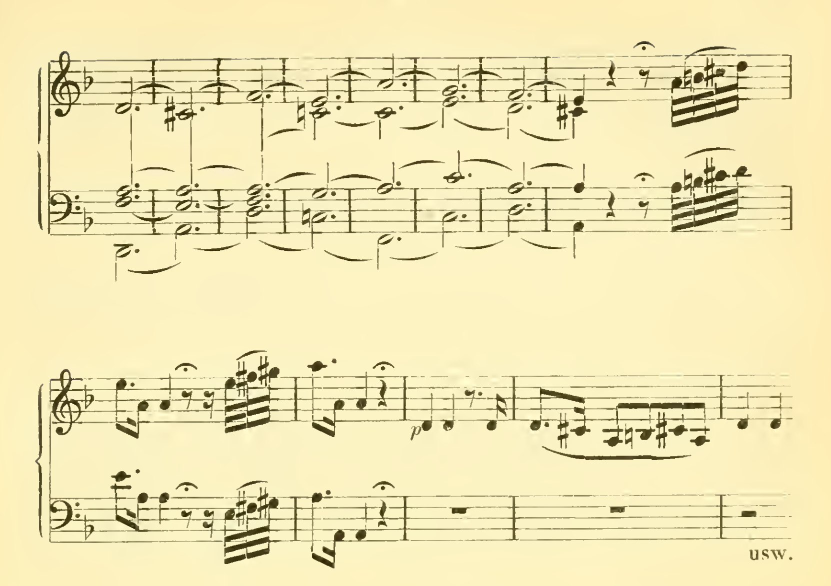
Ich möchte nur darauf aufmerksam machen, daß Cherubini einige Konzertouvertüren geschrieben hat, die weniger bekannt sind. Eine davon in G-dur existiert gedruckt[3] und ist 1815 für London komponiert. Eine andere, D-dur, fand ich in Abschrift im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in Partitur. Um die Agnoszierung dieser Ouvertüre zu ermöglichen, setze ich den sehr charakteristischen Anfang (D-moll) hierher[4].



[1] »Über die Bedeutung von Cherubinis Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart«, Jahrb. d. Musikbibliothek Peters 1906.

[2] Bei Breitkopf & Härtel u. bei Peters, Leipzig. — [3] Leipzig, C. F. Kahnt.

[4] In »*Notice des Manuscrits Autographes de la Musique composée par feu Cherubini*« (herausgegeben von Bottée de Toulmon, Paris 1845) nicht aufzufinden.




**Andreas Ernst M. Grétry** (1741-1813), wenn auch in Belgien (Lüttich) geboren, repräsentiert wohl den echten Typus des französischen Musikers. Die Musiker seiner Zeit waren schlecht auf ihn zu sprechen; man sagte seinen Werken nach, es sei darinnen mehr Geist als Musik, und von seinem Orchestersatz sagte man, zwischen den zwei Geigen und dem Baß (er schrieb nur für drei Streicherstimmen) sei so viel Zwischenraum, daß eine vierspännige Kutsche durchfahren könne. Auch für die Ouvertüren zu seinen Opern und Balletten gilt das Wort von dem Überwiegen des Esprit; das macht sie uns vom historischen Gesichtspunkte aus noch interessanter. Viele davon sind ganz einfache, anspruchslose Einleitungen in der Gluck-Mozartschen Art; z. B. die Ouvertüre zu »*Anacreon*«, »*Les deux Avares*«, »*L'amitié à l'épreuve*«. Manche davon sind ziemlich kurz: die zur »*Lisbeth*« z. B. nur ein paar Takte. Die Originalouvertüre zu seinem Hauptwerke »*Richard Coeur-de-Lion*« (1789) war gleichfalls so knapp, daß man für die deutschen Aufführungen von anderen Musikern längere Ouvertüren dazu schreiben ließ; wir besitzen z. B. je eine solche hinzukomponierte Ouvertüre zum »*Richard Löwenherz*« von Weigl und von Seyfried. Gewisse Modifikationen an dem klassischen Typus erlaubt sich Grétry bei den Stücken der geschilderten Kategorie in formeller Beziehung dadurch, daß

er etwa langsame Mittelsätze einschiebt oder ein kürzeres Schlußsätzchen dem eigentlichen Hauptsatze anhängt. Sein Hauptinteresse konzentrierte er aber in den meisten Opern gleich seinem weit genialeren Vorgänger Rameau darauf, der Ouvertüre irgendeine programmatische Aufgabe zuzuteilen, sie nicht einfach als ein Instrumentalstück herunterspielen zu lassen, sondern ihr einen Anteil an den Bühnenereignissen zu geben.

Zwar sind es nicht eigentlich künstlerische Mittel, durch die er dieses Ziel erreicht, sondern mehr oder weniger witzige Einfälle, die aber ihre Wirkung nicht verfehlt haben dürften und andere Komponisten zur Nachahmung reizten:

Die Ouvertüre zu »*Zémire et Azor*« gipfelt in einer Gewitterszene, welche im Anfang des ersten Aktes nochmals aufgenommen wird und dort den Stimmungshintergrund für die ersten Szenen abgibt. In »*Aucassin et Nicolette*« unterbricht er zweimal den Fluß der sonst feingearbeiteten Ouvertüre und läßt den Grafen von Garius hinter der Szene mitten hinein »*Aucassin*« und »*mon fils*« rufen: in »*Le rival confident*« wird die Ouvertüre von einem Tambourin hinter dem Vorhange begleitet. Am liebsten ließ er gleich mit Beginn der Ouvertüre den Vorhang in die Höhe ziehen und behandelte die Ouvertüre als szenische Musik. In »*Le Magnifique*« spielt die erste Szene in einem Zimmer, in welchem sich zwei Mädchen aufhalten. Die Ouvertüre wird bei hochgezogenem Vorhange gespielt und schildert nach Vorschrift des Komponisten einen Zug von Gefangenen, welcher hinter dem Hause vorbeizieht; sie ist infolgedessen eigentlich nur ein aus mehreren Sätzen bestehender Marsch, an dem sich hinter der Bühne noch Hörner, Trompeten, Trommeln und Pauken beteiligen. Zwischen die einzelnen Sätze des Marsches hinein sprechen die beiden Mädchen ein paar Worte; die Musik, in deren einen Satz das Lied »Vive Henri IV« kunstreich verwoben ist, wird immer schwächer und erstirbt bis zum pp. Diese Ausnützung der Ouvertüre als Szenenmusik hat Grétry bei vielen Opern vorgenommen; beispielsweise bei seinem schon erwähnten »*Richard Coeur-de-Lion*«, bei seinem »*Guillaume Tell*«, dann in »*Panurge dans l'isle des Lanternes*«, wo die Ouvertüre zum Schluß des ganzen Schauspieles wiederholt wurde und als Ballettmusik für ein großartiges choreographisches Schlußtableau diente. Ob man in diesen Fällen überhaupt noch von Ouvertüren sprechen kann, ist fraglich; sie zeigen aber immerhin das Bestreben, die Ouvertüre mehr als dramatischen Behelf mit heranzuziehen, ein Bestreben, das in

Frankreich seit Rameau immer wieder zutage getreten ist. Von den Zeitgenossen Grétrys war es Dalayrac, der in seiner »*Azemire*« die Ouvertüre auch gleichzeitig als Szenenmusik verwendet.

Der interessanteste Musiker unter den Franzosen jener Epoche ist **Etienne Henri Méhul.** Wie in der ganzen Anlage der Opern ist er auch hinsichtlich der Ouvertüren immer und immer wieder auf Neues, Originelles ausgegangen und zwar inhaltlich ebensowohl wie musikalisch.

Nehmen wir zuerst die Form. Cherubinis Ouvertüren z. B. haben der äußeren Anlage nach alle einen Typus: sie bestehen stets aus der langsamen Einleitung und dem anschließenden Allegro in Sonatenform. Bei Méhul sind viele seiner Operneinleitungen ganz abweichend vom Schema und zeigen die klassische Form schon in Auflösung begriffen. Einige Male ist das Allegro durch kurze eingestreute Andante-Episoden unterbrochen, wie in der Ouvertüre zu »*Helene*« und zu »*La chasse du jeune Henri IV.*«, ein andermal — in »*Melidor et Phrosine*« — hängt sich an das Allegro noch ein Grazioso im $^{6}/_{8}$-Takte, das die Ouvertüre zu einem leise verklingenden Schluß bringt. Die Ouvertüre zu »*Joseph und seine Brüder*« ist in drei fast gleiche Teile zerstückelt, ein Adagio, Allegro moderato und Allegro, unter welchen beiden letzteren es schwer fällt zu entscheiden, was als Hauptsatz zu betrachten ist. Die Ouvertüre zu »*Ariodant*« besteht überhaupt nur aus einem Adagio.

Noch viel interessanter an diesen Stücken ist ihre nahezu raffinierte Orchesterbehandlung. Méhul ist ein Meister der Instrumentation, ein souveräner Beherrscher der orchestralen Mittel. Hierbei sehe ich ab von einigen speziellen Instrumentationswitzen: wenn er z. B. in »*Uthal*«, um dem düsteren Ossianschen Charakter nahezukommen, die Geigen ganz wegläßt und nur die Bratsche (zweifach geteilt) als höchstes Streichinstrument verwendet, was Grétry zu dem Ausruf veranlaßte: »six francs pour une chanterelle (E-Saite)«, oder wenn er in der »*Stratonice*« die Ouvertüre mit einem Tremolo der Pauken, die durch darübergespannte Tücher gedämpft sind, eröffnet. Die Art, wie er das Orchester im ganzen und die einzelnen Instrumente verwendet, hat etwas Glänzendes, Sieghaftes.

Man begreift es, daß Méhul gleich mit der Ouvertüre seiner ersten Oper »*Euphrosyne*« das Publikum im Sturm mit sich fortriß; der Effekt in dem Schluß-Brio, das ganze Blech loszulassen,

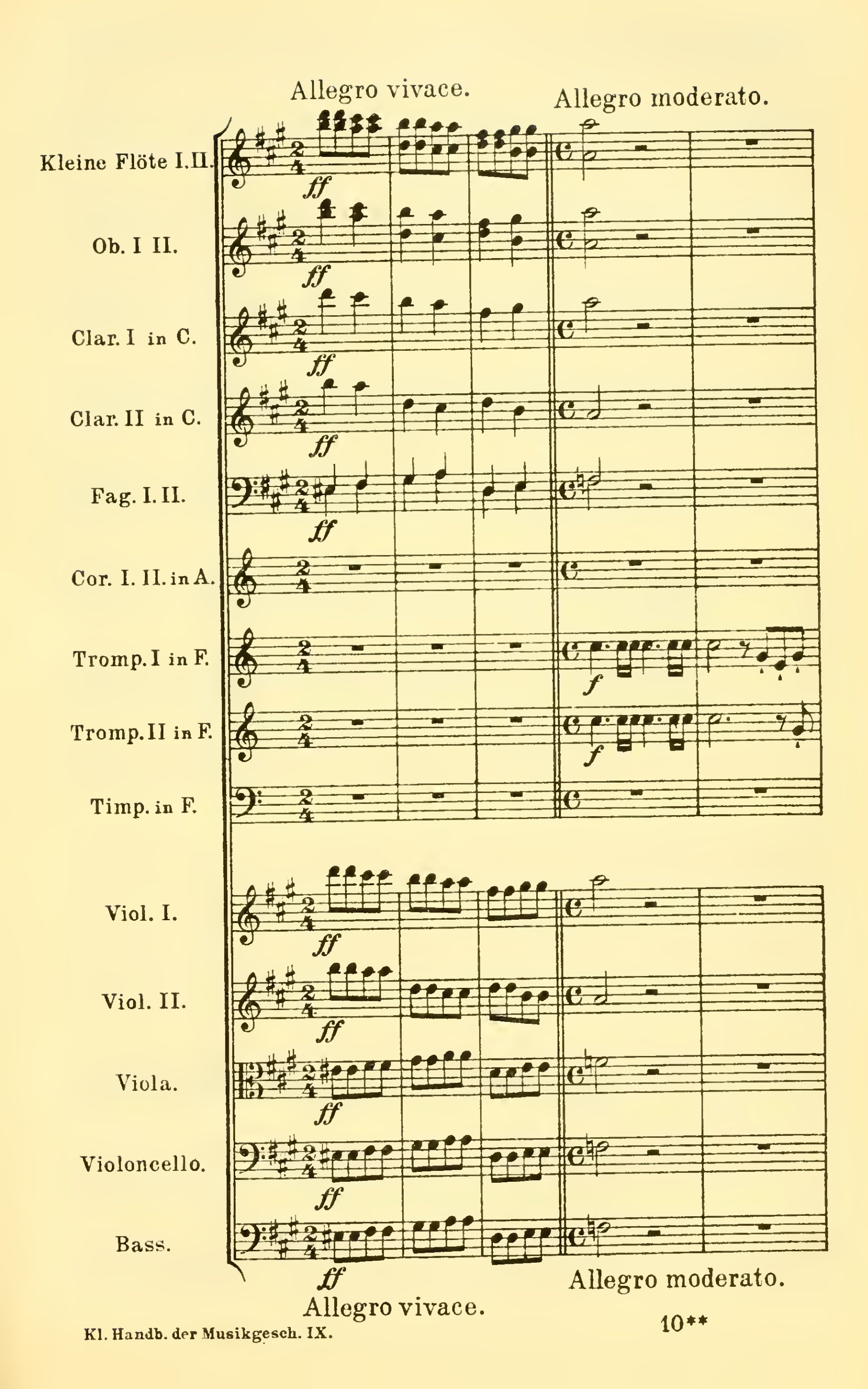
mit prägnanten Schlägen der Begleitungsharmonie den Rhythmus fast marschmäßig zu markieren, dieser Effekt, den nach ihm fast alle Ouvertürenkomponisten so gerne anwenden, muß das erstemal zündend gewirkt haben.

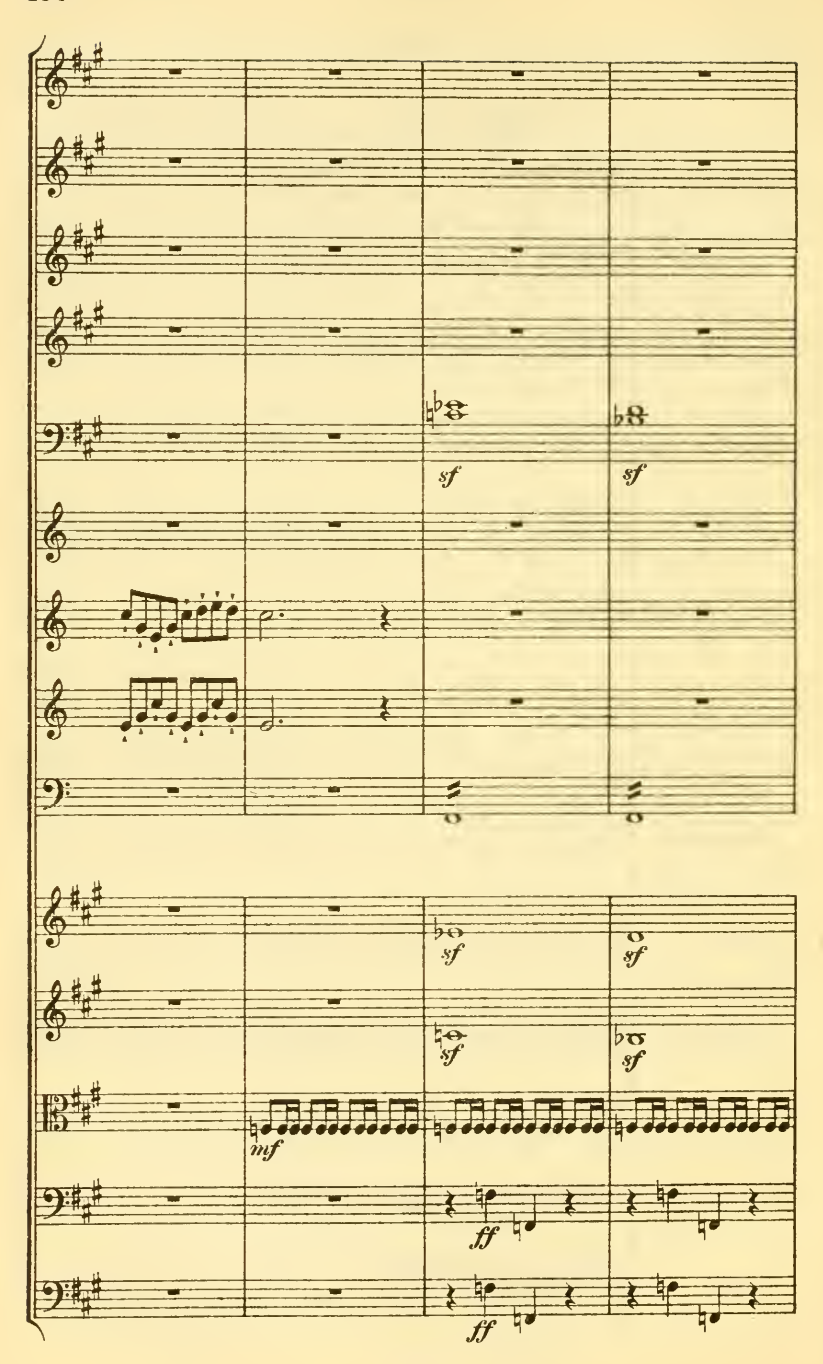
Noch viel wirkungsvoller war die Ouvertüre zu »*Stratonice*«, von der Max Dietz[1] sagt, ihr Allegro zeige »beinahe typisch die Merkmale des revolutionären Instrumentalstils«. Schlankweg einen eigenen revolutionären Instrumentalstil zu konstatieren geht wohl nicht an; daß aber die politischen und historischen Ereignisse jener Zeit, die weltumwälzenden Vorgänge mit ihren das Leben eines jeden einzelnen Menschen berührenden Begleiterscheinungen nicht bloß auf die Texte der französischen Opern, sondern auch auf die Musik rückwirkten, ist gewiß plausibel. Denn auf ein Publikum, in dem noch die Erregung der Straße nachzitterte, konnte man mit akademischen, die Schönheitslinien streng einhaltenden Werken keinen Eindruck üben; da mußten grelle Effekte, das Aufgebot aller raffinierten Mittel und Mittelchen herhalten. Sie alle aufmarschieren zu lassen, hat Méhul ausgezeichnet verstanden. Mit einzelnen seiner Ouvertüren müssen wir uns noch näher auseinandersetzen. Vor allem mit der zur »*Helena*«, zum erstenmal aufgeführt 1803. Der Text dieser Oper ist von Bouilly, dem Verfasser des Textes zu der Gaveauxschen »*Leonore*«, dem Urbilde von Beethovens »*Fidelio*«; sie gehört gleich diesem zur Gattung der sogenannten Rettungsstücke[2]. Wie in der »*Leonore*« und im »*Fidelio*« der Minister, erscheint in der »*Helena*« ein Gouverneur als Deus ex machina, der durch zwei Trompetenstöße hinter der Szene angekündigt wird. Diese Trompetenstöße hat nun Méhul schon in die Ouvertüre verlegt. Die Art, wie sie dort auftreten — im Gegensatz zu Beethoven von zwei Trompeten ausgeführt —, wie die Episode zwischen den beiden Fanfaren weitergeführt wird und dann wieder zum Tutti-Einsatz leitet, ist ein so merkwürdiges Urbild der viel später geschriebenen Beethovenschen »*Leonoren*«-Ouvertüren, daß ich mich nicht enthalten kann, die ganze Partiturstelle hierherzusetzen.

---

[1] l. c. S. 231.
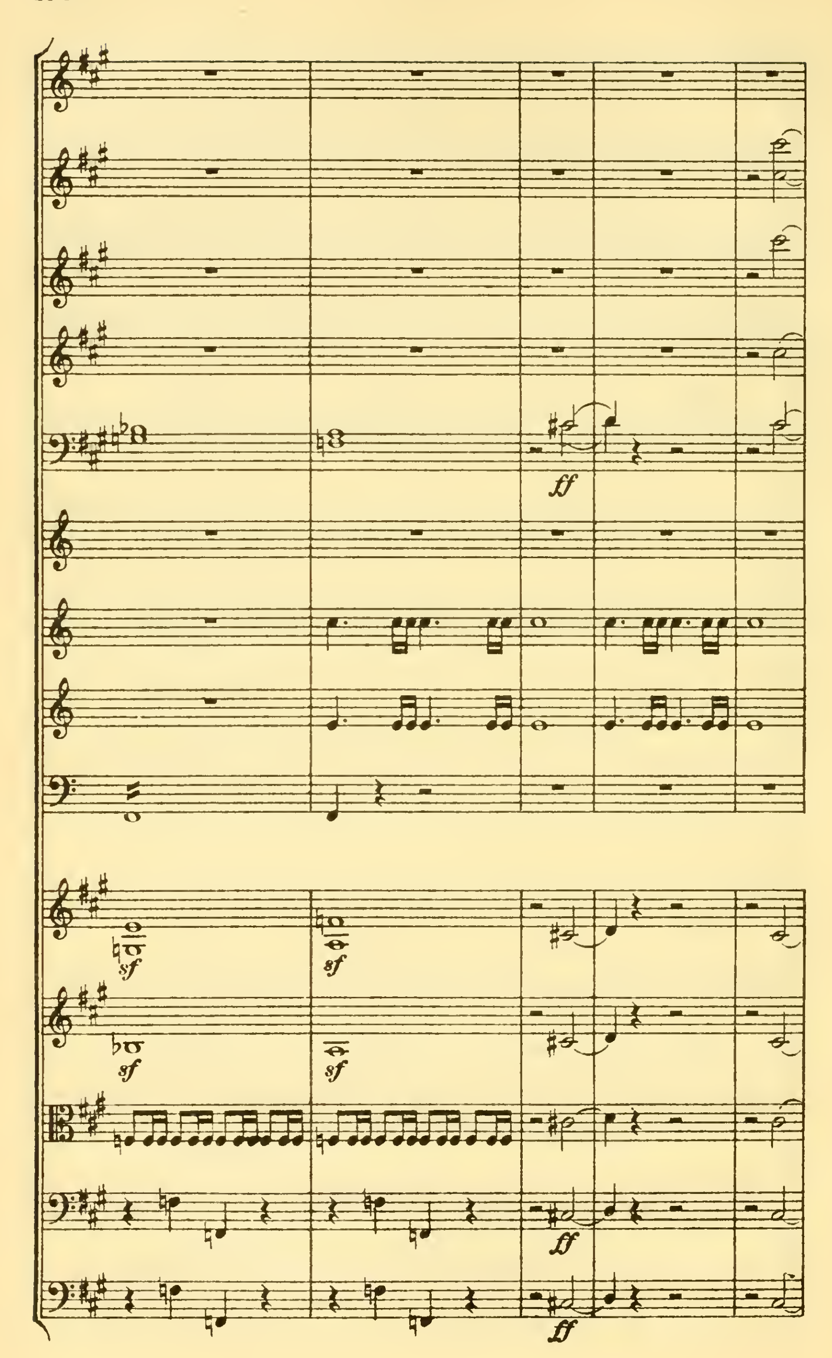
[2] Vgl. hierzu L. Schiedermair, »Über Beethovens Leonore«, Zeitschrift der I. M.-G. Jahrg. VIII, Heft 4.


Allegro vivace.
Allegro moderato.
Kleine Flöte I.II.
Ob. I II.
Clar. I in C.
Clar. II in C.
Fag. I. II.
Cor. I. II. in A.
Tromp. I in F.
Tromp. II in F.
Timp. in F.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Violoncello.
Bass.
ff
f
Allegro moderato.
Allegro vivace.

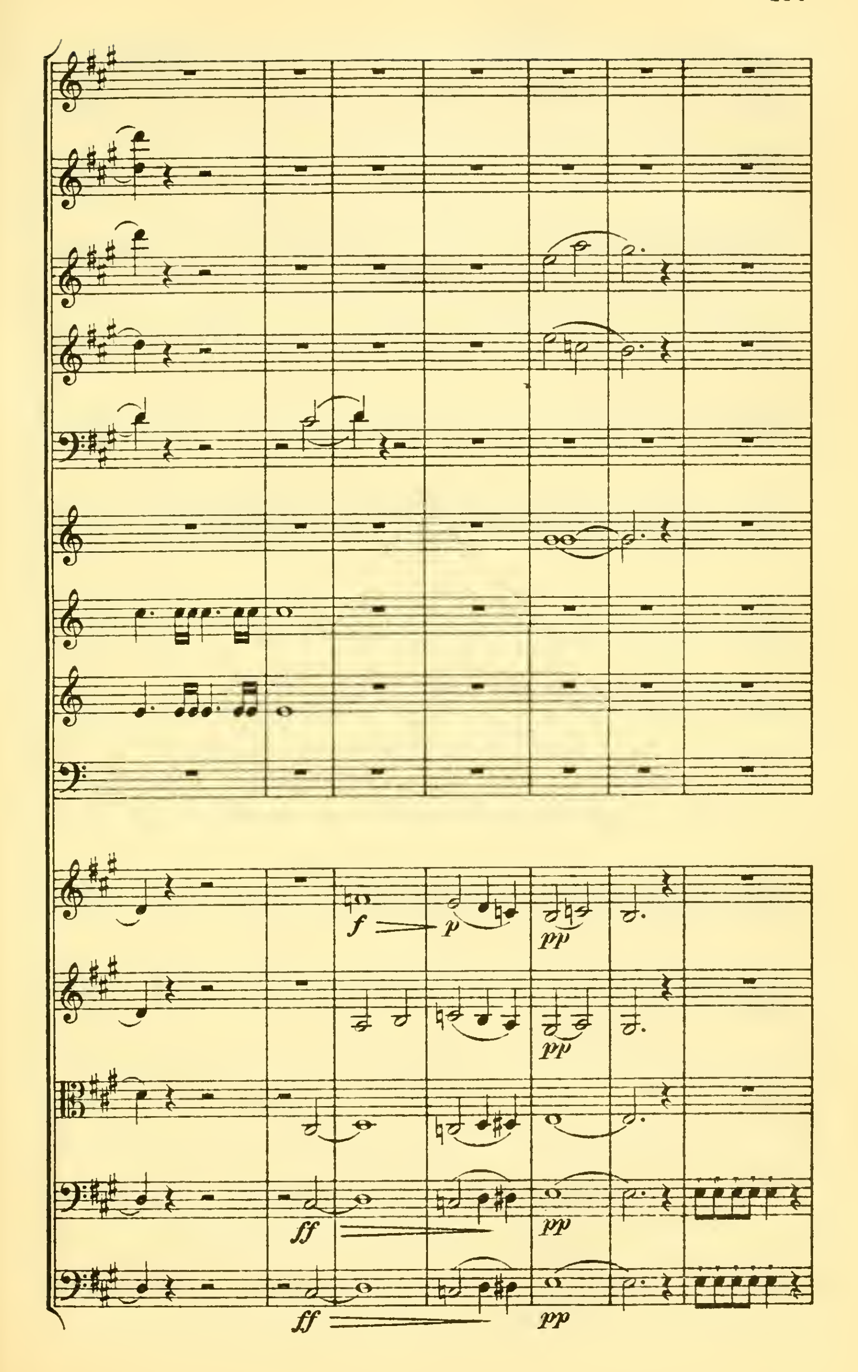

sf
sf
sf
sf
sf
sf
mf
ff
ff

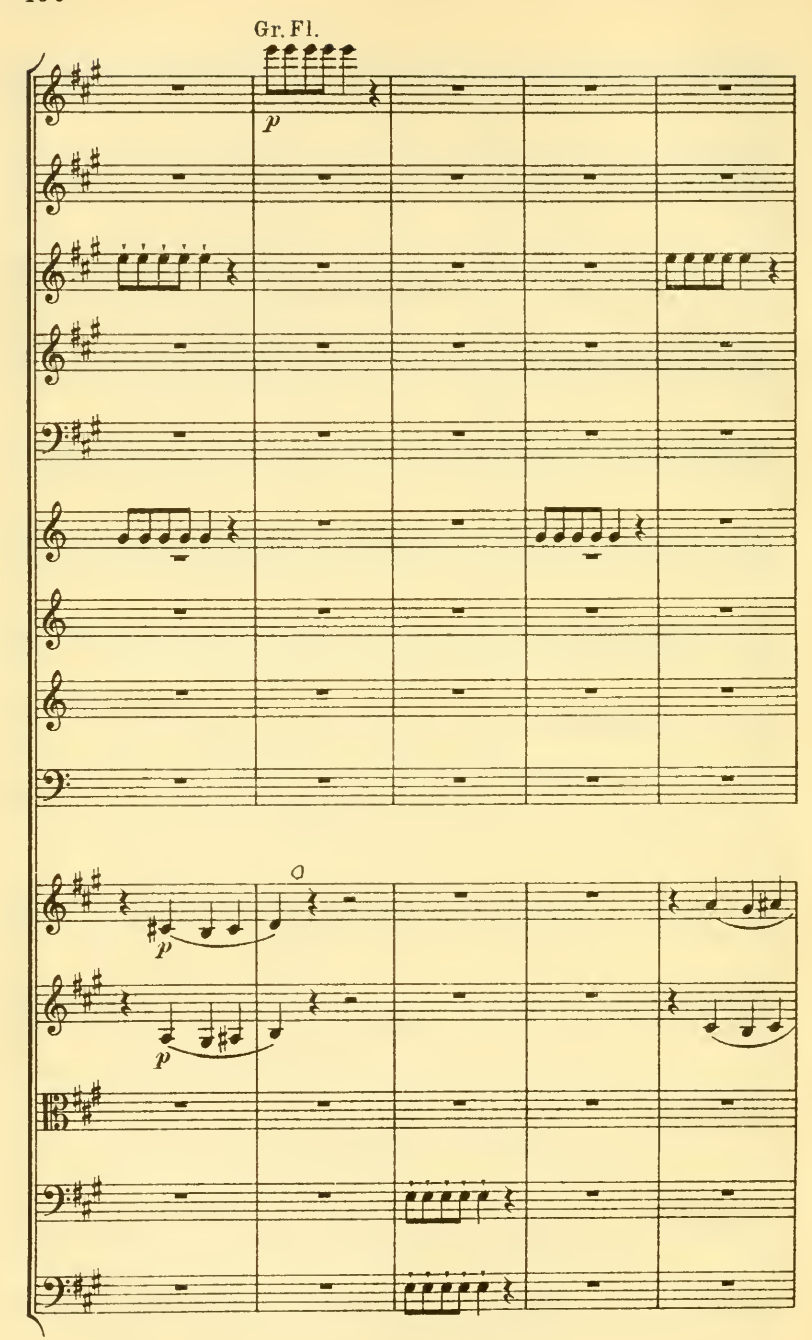
sf sf sf sf

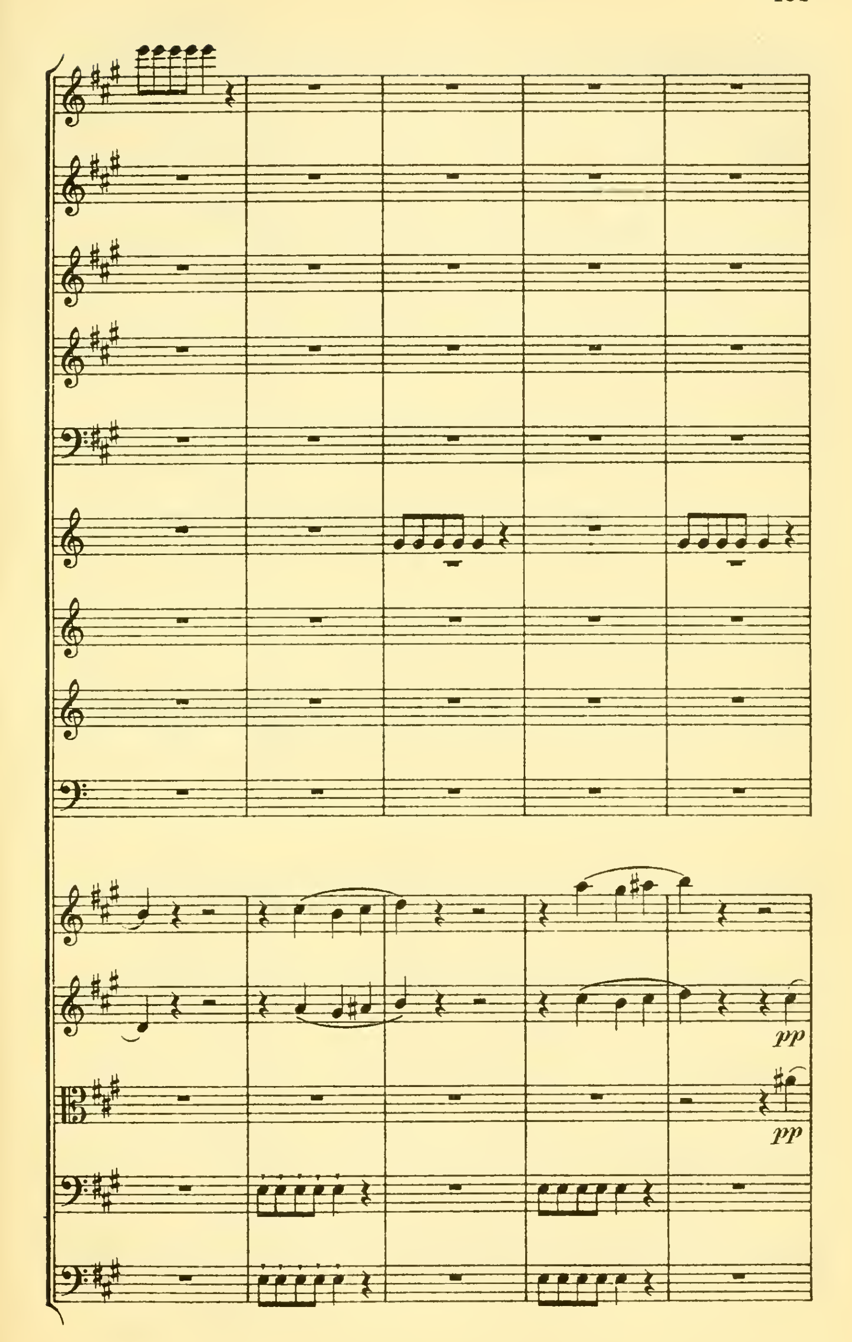
sf sf sf sf

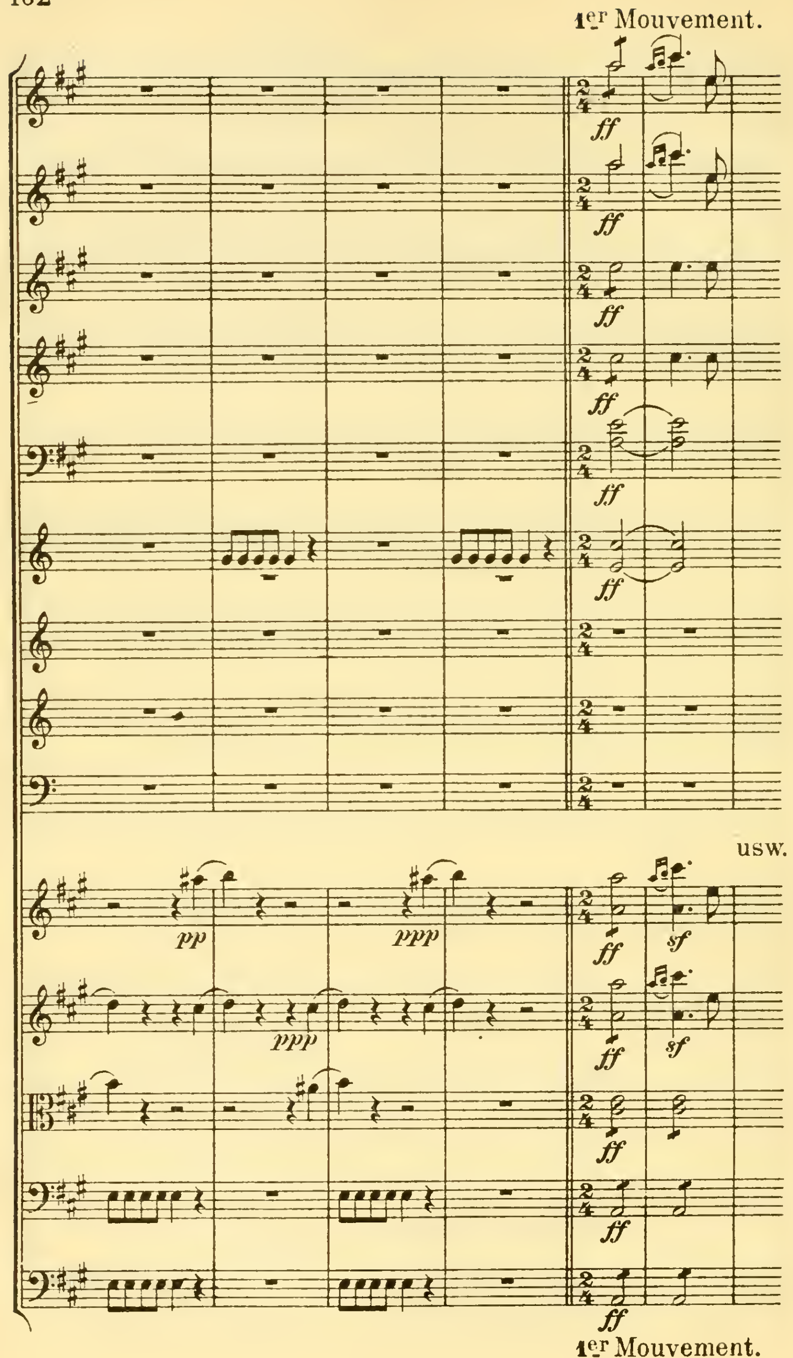


ff
sf
sf
sf
sf
ff
ff


f
p
pp
pp
ff
pp
ff
pp


Gr. Fl.


pp
pp


1er Mouvement.
ff
pp
ppp
sf
usw.
1er Mouvement.

Eine ganz eigenartige Anlage hat die schon erwähnte Ouvertüre zu »*Ariodant*«. Nur aus einem einzigen Adagiosatze bestehend, beginnt sie mit einer mysteriösen Einleitung, ausgeführt durch die dreifach geteilten Celli und eine Posaune; diese letztere verschwindet bald in der weiteren Durchführung, dafür treten die ersten und zweiten Geigen zu den Celli; hierauf lassen Oboe und Flöte einen Zwiegesang ertönen, der von den Celli in Arpeggien begleitet wird; nach und nach treten die übrigen Instrumente hinzu, die Steigerung führt zu einem Fortissimo des ganzen Orchesters, mit dem das Stück glanzvoll schließt. In ihrem Aufbau läßt sich diese Ouvertüre dem Vorspiel zu »*Lohengrin*« vergleichen. Eine reizende Ouvertüre ist die zu »*La chasse du jeune Henri IV.*«[1], welche — ganz aufgebaut auf Hörnerfanfaren — eine anmutige Jagdszene wiedergibt. Leider ist Méhul seinem Prinzip des programmatischen Zusammenhanges zwischen Ouvertüre und Oper einmal untreu geworden und hat nach schlechtem italienischen Muster die Ouvertüre zu »*Horatius Cocles*« später für die Oper »*Adrien*« wiederverwendet. Von seinen übrigen zahlreichen Opernouvertüren wären noch zu nennen die zu »*Joseph und seine Brüder*«, der einzigen seiner Opern, die sich noch im Repertoire unserer Bühnen findet, weiter zu »*Bion*«, »*Timoleon*«, »*Gabrielle d'Estrée*« und »*Die beiden Blinden von Toledo*«.

Von Méhul existiert auch eine »*Ouverture burlesque*« für Klavier, Violine und Kinderinstrumente, ein musikalischer Scherz in der Art der Haydnschen Kindersinfonie.

Es lag im Wesen der aufgeregten kriegerischen Zeiten, in denen jeder Bürger wohl oder übel zum Soldaten wurde, daß damals in Frankreich die Militärmusik stark bevorzugt wurde; die brutale Schallkraft der Blechharmonien, die stets mit einer beträchtlichen Anzahl von Ausführenden besetzt wurden, stand so recht im Einklange mit der blutrünstigen Art der ganzen Epoche. So sehen wir nun alle Musiker dieser Zeit, die großen und die kleinen, teils willig, teils notgedrungen, Werke für Militärmusik, darunter auch Ouvertüren, schreiben. Eine in Monatsheften unter dem Titel »Musique à l'usage des Fêtes nationales« erscheinende Sammlung, welche die Früchte der den Künstlern abgezwungenen politischen Handlangerdienste veröffent-

[1] Die Oper selbst konnte bei ihrer Erstaufführung (1797) infolge heftigen Widerspruchs wegen des monarchiefreundlichen Textes nicht zu Ende gespielt werden; dagegen ließ sich das Publikum die Ouvertüre dreimal vorspielen.

lichte, enthält hauptsächlich Stücke für Bläsermusik. Von Méhul finden wir darinnen zwei Ouvertüren, darunter eine für Militärmusik.

Charles Simon Catel gehört ebenfalls zu den namhaften Musikern der Revolutionszeit; er war eine Zeitlang Musikdirektor der Nationalgarde, später Professor und Mitdirektor des Konservatoriums. Napoleon soll seine Opern geschätzt haben, was uns bei ihrem einfachen, etwas akademischen Charakter wundernehmen muß. Catels Hauptwerke »*Semiramis*« (1802), »*Les Bayadères*«, »*Les Aubergistes en qualité*« haben wie im ganzen, so auch in den Ouvertüren eine ziemlich alltägliche Physiognomie. Seinem à la suite-Verhältnis zur Armee entsprangen zahlreiche Werke für Militärmusik, darunter drei Ouvertüren, deren eine im Jahre II der Republik anläßlich der Eröffnung des Tempels der Vernunft aufgeführt wurde.

Die weitere Entwickelung der Musik in Frankreich führt zur großen Oper hin, deren Aufstieg aber die Zeit Beethovens und der musikalischen Romantik in Deutschland vorangeht. Für beide Kunstrichtungen, die in Wagner dann wieder ihre Vereinigung fanden, bilden die vorbesprochenen klassizistischen Tonsetzer eine ganz bedeutungsvolle Vorstufe; sie haben speziell die Ouvertürenkomposition durch die von ihnen geschaffenen Werke wesentlich beeinflußt.

---

# VIII. Kapitel.

## Beethoven und die deutschen Romantiker.

Die historische Betrachtung des Entwickelungsganges unserer Form zeigt uns, daß mancher Zug, den wir jetzt als spezifisch Beethovenschen in seinen Ouvertüren zu erkennen glauben, vornehmlich aber die gewaltige Erweiterung der Form, schon vorher vorbereitet war, und daß Beethoven mit seinen Ouvertüren nicht außerhalb jeder Entwickelung steht. Außer Gluck und Mozart haben die Werke der früher besprochenen klassizistischen Italiener und Franzosen den Unterbau abgegeben für die stolzen Gebilde, die er schuf. So hat er z. B. die von Simon Mayr inaugurierte Anfügung einer Koda, die nach Abschluß der eigentlichen Ouvertüren-(Sonaten)form eintritt und durch eine crescendo-Steigerung eingeleitet wird, in die meisten und bedeutendsten seiner Ouvertüren hinübergenommen; die Durchbrechung der Form durch

eingeflochtene Episoden, die den rasch dahinfließenden Strom des Allegro hemmen, um ihn dann um so unaufhaltsamer entstürzen zu lassen, finden wir beispielsweise schon bei Méhul.

Es ist jedoch gewiß irrig, zu glauben, daß die klassische Ouvertürenform infolge ihrer Zersprengung durch Beethoven ihre Daseinsberechtigung verloren hat. Ebenso wie nach Beethovens Neunter Sinfonie noch sinfonische Werke von Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms in der strengen klassischen Form geschrieben wurden, und auch heute noch die Haydnsche Sinfonie das Gerüst bildet, das den modernen sinfonischen Werken Stütze und Halt bietet, ebenso ist auch nach Beethoven die klassische, von Gluck geschaffene Form der Ouvertüre noch immer die Grundlage aller hierhergehörigen Werke, mögen sie Einleitungs- oder Konzertzwecken dienen. Für Beethovens gewaltige Konzeption konnten aber die zu seiner Zeit vorhandenen Formen der Instrumentalmusik nicht mehr ausreichen; sie mußten bersten ob des gärenden, schäumenden Inhaltes, mit dem sie erfüllt wurden.

Wenn man von Beethovenschen Ouvertüren spricht, so hat man vor allen anderen die »*Leonoren*«-Ouvertüren im Auge, und diese Gruppe ist es, mit der wir uns zuerst beschäftigen wollen. Es darf ja als bekannt vorausgesetzt werden, daß die Ouvertüren nicht in der Reihenfolge geschrieben worden sind, wie sie dann später bei der Herausgabe von Beethoven bezeichnet wurden, sondern daß die als Nr. 2 bezeichnete zuerst entstanden ist; dann folgte Nr. 3, dann Nr. 1 und zum Schlusse die kleine »*Fidelio*«-Ouvertüre in E-dur[1].

Ein kurzer Vergleich zwischen den drei »*Leonoren*«Ouvertüren dürfte nicht unangebracht sein. Speziell Nr. 2 und 3 stehen sich zeitlich und inhaltlich sehr nahe. Rein äußerlich genommen stellt sich die zweite als die komprimiertere, gedrängtere, die dritte als die erweiterte dar. Diese Verschiedenheit der Ausdehnung, insbesondere die verschiedene Behandlung der Form bringt auch bei jeder von beiden andere poetische Stimmungen hervor. Die langsame Einleitung ist bei beiden ziemlich gleich; allerdings wird in der »dritten« das unisono-G, welches die Einleitung eröffnet, noch über den zweiten Takt hinübergehalten, so gleichsam gegenüber der »zweiten« andeutend, daß hier alle Dimensionen

[1] Vgl. hierzu O. Jahn, »Leonore oder Fidelio«, Ges. Aufsätze, Leipzig, 1866; ferner L. Schiedermair, »Über Beethovens Leonore«, Zeitschrift der I. M.-G., Jahrg. VIII, Heft 4.

größer seien. Die Einleitung beschäftigt sich vorwiegend mit dem Thema aus Florestans Arie: »In des Lebens Frühlingstagen«, um dann — in der »zweiten« mit einem charakteristischen verminderten Terzenschritt — in das Allegro überzugehen. Der erste Teil desselben ist in beiden Fassungen ziemlich gleich; in beiden dasselbe vorwärtsdrängende Thema, die nicht rastende, nimmer wankende, hoffnungsvolle Liebe andeutend. Die Art, wie das Seitenthema, welches nur eine Umspielung des in der Einleitung verwendeten Arienthemas ist, in beiden Ouvertüren eingeführt ist, ist schon verschieden. Noch ungleicher ist dann die Vorbereitung des Trompetenstoßes hinter dem Vorhange. Für das Signal verwendet Beethoven beide Male verschiedene Trompeten: in der »zweiten« eine Es-Trompete, in der »dritten« eine B-Trompete. Nach dem Trompetensignal beginnt die vollständige Divergenz zwischen den beiden Stücken. In Nr. 2 erklingt nochmals das As-dur-Thema der Florestan-Arie, hier in C-dur. Und dann geht es ohne viele Umschweife auf das bekannte Streichercrescendo los, welches nach 10 Takten zu dem brausenden Schluß führt, dazwischen noch einmal wie einen Jubelschrei ganz kurz das Hauptthema des Allegros ausstoßend. Ganz anders in der »dritten«! Vor allem ist die Distanz zwischen den beiden Trompetensignalen verlängert; und was dazwischen erklingt, läßt uns gleichsam ahnen, wie das pochende Herz an sein Glück noch nicht glauben kann, wie es noch der Bestätigung bedarf, um sich frei und sicher zu fühlen. Und auch dann noch bricht es nicht hervor in wildem Aufschrei, sondern all das Hoffen und Sehnen, das Ringen und Kämpfen zieht nochmals verklärt an den beiden seligen Menschen vorüber. Das ist die poetische Deutung für die Wiederholung des Hauptthemas, die »Wiederkehr«, die Wagner so sehr getadelt hat. Und erst, wenn das stille Glück sich ausgekostet hat, macht sich die freibeschwingte Seele in freudigem Aufschrei Luft. Daß Beethoven wirklich nur um der »Regel« zu genügen die Wiederkehr des Hauptthemas gebracht hat, ist gewiß nicht zu glauben; hat er sich doch schon in der »zweiten« darüber hinweggesetzt. In der »dritten« ist dann der ganze Schluß, den größeren Dimensionen entsprechend, viel breiter angelegt: das crescendo ist genau doppelt so lang, der jauchzende Schlußhymnus auch in reichster Entfaltung. Letzterer gehört wohl zu den brausendsten Liedern der Freiheit und Freude, die je erdacht wurden, eigentlich viel großartiger wirkend als das Finale der Oper selbst, aus dem er herübergenommen ist. Überschaut man die dritte »*Leonoren*«-Ouvertüre als Ganzes, erinnert man

sich, mit welch atemloser Spannung man sie immer und immer wieder hört, so wäre man fast versucht, Richard Wagner recht zu geben, wenn er sagt: »Fern davon, nur eine musikalische Einleitung zu dem Drama zu geben, führt sie uns dieses bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden Handlung geschieht. Dies Werk ist nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst.«

Die Ouvertüre Nr. 1 zur »*Leonore*« hat so ziemlich die gewöhnliche Form der damaligen italienischen Ouvertüren mit dem so beliebten crescendo, das hier aber nicht so wuchtig wirkt wie in Nr. 2 und 3; sie bringt eine Reminiszenz an die alte neapolitanische Opernsinfonie durch die Einschiebung eines langsamen Mittelsatzes (wieder das Thema aus der Arie des Florestan). Im Schlußteil tritt dann noch das Motiv aus Florestans Arie zu den Worten »Ein Engel Leonore« auf.

Diesen drei Ouvertüren gegenüber steht natürlich die vierte, unter dem Titel: Ouvertüre zu »*Fidelio*« herausgegeben, doch einigermaßen nach; trotzdem ist sie für die Theateraufführung eigentlich die geeignetste, da sie die erschütternde Tragik der Handlung nicht schon vorwegnimmt; sie ist auch viel knapper als die drei »*Leonoren*«-Ouvertüren und war — wenn man von den etwas heiklen Bläserstellen absieht — für die landläufigen Theater- und Orchesterverhältnisse damals eigentlich die passendste. Dem Meister durch die Diktatur der Theaterkanzlei abgerungen, verzichtet sie darauf, auf den erschütternden Inhalt des Dramas näher einzugehen, und hält sich auch formell ganz in konventionellen Grenzen.

Die zweite Gruppe Beethovenscher Ouvertüren umfaßt Einleitungen zu gesprochenen Schauspielen; sie entstanden entweder allein oder in Verbindung mit anderen, dazugehörigen, als Bühnenmusik bestimmten Stücken. Des Verdienstes, das sich Scheibe durch das Verlangen nach Eröffnung eines Schauspieles vermittelst einer eigens dazu komponierten Ouvertüre erwarb, wurde schon gedacht, ebenso des Umstandes, daß diese Einführung dann in Deutschland festen Fuß faßte. Beispiele dafür, daß auch hervorragende Meister sich mit der Komposition von Bühnenmusiken abgaben, sind Haydn und Mozart. Von Beethoven sind mehrere derartige Werke vorhanden, die er meistens über spezielle Aufforderung und infolge besonderer Gelegenheit schrieb[1]. Das

[1] Beethoven trug sich auch lange Zeit mit dem Plane einer »Macbeth«-Musik, von welcher Skizzen vorhanden sind.

kürzeste, dabei aber großartigste dieser Stücke ist die Ouvertüre zu »*Coriolan*« (Op. 62). Sie ist nicht zu Shakespeares Tragödie, sondern zu dem gleichnamigen Trauerspiel von H. J. von Collin geschrieben. Wir fühlen aber in Beethovens Werke die Größe des Helden, den wir kennen und bewundern, nicht wie er in dem schwächlichen Drama Collins erscheint[1]. Die Ouvertüre verzichtet auf die sonst übliche langsame Einleitung; sofort stürmt sie (Allegro con brio) herein. Doch sind die beginnenden wuchtigen Orchesterschläge, die dann im ersten Teil und namentlich vor dem Schluß nochmals auftreten, vielleicht als Ersatz eines Einleitungsteiles anzusehen. So, wie sie ist, sucht die »*Coriolan*«-Ouvertüre an Einheitlichkeit und Wirkung ihresgleichen. Ihr schließt sich an Schönheit und Größe die Ouvertüre zu »*Egmont*« an, welche ebenso wie die übrige zu Goethes Drama geschriebene Musik wohl zum Schönsten gehört, das uns Beethoven geschenkt. Die Form ist die durch eine Koda erweiterte klassische Ouvertüre mit langsamer Einleitung; alles ist hier von einem wundervollen Flusse und die Koda von unwiderstehlich fortreißendem Schwunge. In größerem Abstande von diesen beiden sind die Ouvertüren zu den Festspielen »*Die Weihe des Hauses*«, »*König Stephan*« und »*Die Ruinen von Athen*« zu nennen. »*Die Weihe des Hauses*« wird den mit ihrer Aufführung gewöhnlich beabsichtigten Zweck, festlich gehobene Stimmung zu machen, stets erreichen; aber »*Die Ruinen von Athen*« sind leider nicht zu blühendem Leben zu erwecken, und die ungarische Tracht, die Beethoven in »*König Stephan*« angelegt, sitzt ihm nicht gut. Auch die Ouvertüre zur »*Namensfeier*«, Op. 115, die in diese Gruppe zu zählen ist, gehört nicht zu den größten Schöpfungen Beethovens[2].

Die Ouvertüre zu »*Prometheus*« oder, besser gesagt, zu dem Ballett »*Die Geschöpfe des Prometheus*« (von Vigano) ist eben eine Ballettouvertüre, bei der man nicht an die Lichtgestalt des

---

[1] Vgl. Richard Wagners Programmatische Einleitung zu »Koriolan«, Ges. Schriften, Bd. V, S. 173.

[2] Der Beiname »Namensfeier« der Ouvertüre rührt davon her, daß auf der autographen Partitur sich die Überschrift »am ersten Weinmonath 1814 Abends zum Namenstag unseres Kaisers« findet. Doch sind schon früher Skizzen mit der Aufschrift »Ouvertüre zu jeder Gelegenheit — oder zum Gebrauch im Konzert« vorhanden. Das Werk verdankt also seine Entstehung nicht dem Namenstag des Kaisers und wurde auch an diesem nicht aufgeführt. Später wurde es sogar unter dem Titel »La Chasse« aufgeführt und herausgegeben. (Vgl. Thayer, »Ludwig van Beethovens Leben« III, S. 477 f.)

Helden Prometheus denken darf; sie weist in musikalischer Hinsicht gewiß viel intime Schönheiten auf und war wahrscheinlich viel zu gut für den Zweck, dem sie ihre Entstehung verdankt. Als die erste Ouvertüre Beethovens schließt sie sich noch eng an Gluck und Mozart an und zeigt den reinen klassischen Typus der Form. Die Orchestereinleitung zu dem Oratorium »*Christus am Ölberg*« verläßt die übliche Ouvertürenform gänzlich; sie ist ein eindrucksvolles Stimmungsbild, im Aufbau und Inhalt den schönen Adagios in den Klaviersonaten Beethovens gleichend.

Noch mit einem Werke Beethovens müssen wir uns beschäftigen[1], mit seiner »*Schlacht bei Victoria*«: nicht vielleicht, weil es Programm-Musik, sondern weil es der erste Versuch ist, den ein wahrhaft großer Meister machte, ganz frei von Überlieferung aus dem zu schildernden Inhalt heraus sich eine Form zurechtzulegen. Schlachtenmusiken waren schon in den frühesten Anfängen der Instrumentalmusik ein beliebtes Thema[2]. Von einigen Beispielen aus den Anfängen der Orchestermusik ist bei der Besprechung der venetianischen Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts die Rede gewesen.

Im 18. Jahrhundert erfreuen sich Schlachtenschilderungen, unter dem Namen »Battaglie« bekannt, sehr großer Beliebtheit, sind aber meist auf die Kammermusik oder auf Wiedergabe durch einzelne Instrumente, bis herab zur Mandoline, beschränkt. Alle diese Schlachtenmusiken sind in eine der bestehenden Formen eingezwängt. Nicht selten sind es Tänze: Pavanen und Gagliarden, Giguen, dann Fugen, französische Ouvertüren, Sonaten und Solokonzerte. Langsam beginnen die Komponisten solcher Kampf- und Kriegsschilderungen sich von den zwingenden Fesseln traditioneller Formen loszumachen und unter dem Titel »Phantasie« oder »Tongemälde« Stücke zu schaffen, deren äußere Form einzig und allein durch den Umkreis der auszudrückenden Begebenheiten bestimmt wird. Die Ausbildung des Orchesters und der äußere Anlaß weltbewegender Kriege am Ende des 18. Jahrhun-

[1] Der Fuge B-dur für Streichquartett (Op. 133), die ursprünglich den letzten Satz des B-dur-Quartetts (Op. 130) bildete, hat Beethoven die Bezeichnung »Ouvertura« beigefügt. Es ist fraglich, ob Beethoven damit das ganze Stück, dem man vielleicht die Form einer französischen Ouvertüre — freilich ins michelangeleske erhoben — zuschreiben könnte, oder nur die kurze Einleitung näher bezeichnen wollte. Riemann neigt dieser letzteren Ansicht zu. (Thayer, »Ludwig van Beethovens Leben« V, S. 295.)

[2] Vgl. hierzu Elsa Bienenfeld, »Über ein bestimmtes Problem der Programmusik. Darstellung von Schlachten«. Zeitschrift d. I. M.-G. Jahrg. VIII, Heft 5.

derts ließ diese musikalischen Illustrationen von der Kammermusik zum Orchester übergehen. In Frankreich blüht diese Pseudokunst besonders; Jadin, Devienne, Viguerre und George Fuchs werden uns als Komponisten solcher Tonbilder genannt, die alle die vielen damals geschlagenen Schlachten musikalisch (meist mit Verwendung zahlreicher unmusikalischer Schallwerkzeuge) zeichneten. Von deutschen und österreichischen Musikern kommen in Betracht Georg Druschetzky, der eine Bataillen-Sinfonie für zwei Orchester schrieb, dann Joh. Friedrich Klöffler, von dem es einen »*Essai d'une Bataille en Musique*« mit »*einem Prolog, Intrade, Märschen, Canonaden, Stürmen, Attaquen, Kriegsrath, Angriffen, Trott und Galopp der Pferde, Flucht der Feinde, Heulen und Schreyen der Blessierten, Sieg, Rückzug u. s. w. für zwei Orchester*«, gibt, Franz Koczwara (gestorben 1791) mit einer »*Bataille de Prague*«, Franz Christoph Neubauer mit einer »*Bataille de Martinestie*« (1810).

Abgesehen von der künstlerischen Minderwertigkeit der Komponisten leiden diese Stücke alle an einem organischen Fehler: sie sind — um Beethovens Wort umzukehren — mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung. Zu einer bloßen Illustrationstätigkeit läßt sich die Musik nicht herabdrücken. Nur die seelischen Unterströmungen eines äußeren Vorganges kann die Musik geben und in anderen wachrufen; die äußeren Vorgänge selbst koloristisch zu schildern bleibt ihr über eine gewisse Grenze hinaus versagt. Doch sind diese Schlachtenstücke alle vom formengeschichtlichen Standpunkte aus bemerkenswert: sie haben ihre Urheber dazu veranlaßt, die einzig und allein anerkannten Formen zu verlassen und sich für ihre Stücke freie Orchesterformen selbständig zu schaffen. Viel ist dabei aus den oben geschilderten Gründen nicht herausgekommen; und auch Beethoven hat sich mit seiner Aufgabe, zu der er sich nicht gern und nur notgedrungen entschloß, nicht abzufinden gewußt. Er teilt sein Schlachtgemälde in zwei Abteilungen, die Schlacht und die Siegessinfonie; die erste Abteilung gestaltet er ganz frei, in der zweiten — einer endlosen Bearbeitung des *God save the king* — lassen sich ungefähr die Umrisse einer Sinfonie erkennen.

Die schönste Stelle des ganzen Stückes ist wohl das Andante des ersten Teiles, wo ein versprengter Pfeifer das »*Marlborough s'en va-t-en guerre*« anstimmt und die zerstreuten Reste des französischen Heeres dadurch sammelt.

Daß selbst einem so großen Meister wie Beethoven die Lösung dieses Problems auf dem eingeschlagenen Wege mißlang,
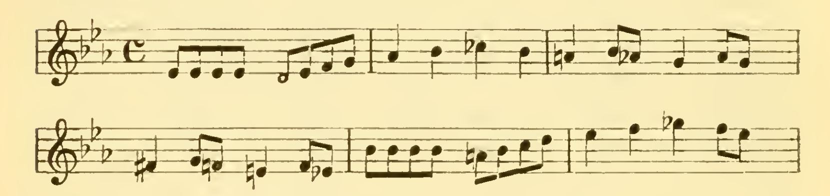
mag wohl mit ein Grund gewesen sein, weshalb diese Art Schlachtenmusiken nicht mehr auftaucht; die späteren Schlachtendarstellungen bewegen sich in ganz anderer Richtung.

An Beethoven knüpft die musikalische Romantik in Deutschland an. In der Dichtkunst bedeutet Romantik die Loslösung von der Antike, von der strengklassischen Kunst mit ihrem edlen Gleichgewichte zwischen Form und Inhalt; in der Tonkunst bedeutet sie Abkehr von der strengen Herrschaft der Formen, von der absoluten Musik, kurz Überwiegen des Inhaltes über die Form. In der Ouvertürenkomposition brachte sie die bedingungslose Anerkennung der Programmouvertüre mit sich; dies ging so weit, daß man das Hauptgewicht auf das Stoffliche legte und Ouvertüren schrieb, die eigentlich keine solchen mehr waren, d. h. nicht mehr als Einleitung zu dienen hatten, sondern einem bestimmten Programme unterworfene Orchesterstücke waren. Doch halten die deutschen Romantiker noch immer an der klassischen Ouvertürenform fest, und wenn sie dieselbe auch hier und da ein wenig modifizieren, sind sie doch immer bestrebt, ihre Ideen in die nun einmal gewonnene Form hineinzugießen.

Einer der frühesten und prägnantesten Vertreter der musikalischen Romantik in Deutschland ist **Louis Spohr**, dessen Können leider nicht mit seinem Wollen übereinstimmte, so daß er mit seinen Schöpfungen nie das erreichte, was er beabsichtigte. Spohr hat oft durch theoretische Begründungen diesen und jenen Mangel seiner Schaffenstätigkeit zu beschönigen gesucht: er lebte z. B. beständig in der Angst, in seine Werke vielleicht triviale Melodien einzuschmuggeln; doch scheint es fast, als ob er aus der Not eine Tugend gemacht hat, denn was gäbe man nicht oft für eine herzhaft banale Melodie in einem Spohrschen Stück. Eine andere Marotte von ihm war die schwärmerische Begeisterung für Mozart, der er durch äußerliche Anlehnung an sein Idol Ausdruck geben zu müssen glaubte. So bekannte er selbst, als nach der Aufführung seiner »*Alruna*«-Ouvertüre ein Kritiker ihm Reminiszenzen vorwarf, folgendes: »Er hätte geradezu sagen können, sie sei der Ouvertüre der ‚Zauberflöte‘ ganz und gar nachgebildet; denn dies war die Aufgabe, die ich mir gestellt habe. Bei meiner Verehrung für Mozart und der Bewunderung, die ich dieser Ouvertüre zollte, schien mir eine Nachbildung derselben etwas sehr Natürliches und Lobenswertes, und ich hatte in jener Zeit der Entwicklung meines Kompositionstalentes schon mehrere ähnliche Nachbildungen Mozartscher Meisterwerke versucht. Obwohl ich nun bald nach jener Zeit zur Einsicht

kam, daß der Komponist auch in der Form seiner Musikstücke sowie in der Entwicklung seiner musikalischen Ideen originell zu sein sich bestreben müsse, so hat sich doch eine Vorliebe für jene Zauberflöten-Ouvertüre noch bis in die neueste Zeit bewahrt, und noch jetzt halte ich sie für eine meiner besten und wirksamsten Instrumentalkompositionen. Sie ist auch nicht so sklavisch nachgeahmt, daß sie nicht auch einiges von eigener Erfindung enthielte, wie z. B. die auffallende Modulation in dem Einleitungs-Adagio und das zweite Fugenthema, womit die zweite Hälfte des Allegro beginnt, und das dann mit dem Hauptthema recht glücklich verbunden ist. Auch die Instrumentierung, obwohl noch ganz in Mozartscher Weise, hat doch schon einiges Eigentümliche.«

Von dieser Ouvertüre ist nichts erhalten als zwei Themen, die Rudolf Wassermann in seiner Monographie »Ludwig Spohr als Opernkomponist« veröffentlicht hat; das Allegrothema



erinnert allerdings sehr stark an das Thema der »*Zauberflöten*«-Ouvertüre. Noch oft nachher finden sich diese Anklänge Spohrs an Mozart, hauptsächlich in bezug auf die Themen. In der Frage der Programmouvertüre ist Spohr natürlich wie jeder Romantiker auf Seite ihrer Verfechter. Der Ouvertüre zum »*Faust*«, seinem besten Werke, hat er folgendes Vorwort mit auf den Weg gegeben: »Der Tonsetzer hat in der Ouvertüre Fausts innere Lebenszustände der Phantasie des Zuhörers durch Tonbilder anschaulich zu machen versucht. Im Allegro vivace ist das sinnliche Leben Fausts und der Taumel der Schwelgerei in diesem bezeichnet, denn der Überdruß daran weckt das Bessere in ihm und erzeugt Gewissensvorwürfe, die von der mächtigen Sinnlichkeit betäubt werden. Im Largo grave ist sein endliches Ermannen, das Bestreben, dem Bösen zu entsagen, und im Fugato das allmähliche Aufkeimen guter Vorsätze angedeutet. Doch bald unterliegt er neuen und stärkeren Lockungen der Sinnlichkeit — tempo primo — und überläßt sich, von der betrügerischen Macht des Bösen verblendet, mehr als je den un-

gezügelten Lüsten.« Auch die Ouvertüren zu den übrigen Werken Spohrs sind ganz programmatisch gedacht, so z. B. die zu »*Zémire und Azor*«, welche das Geisterreich Azors schildert und gleichzeitig den Übergang zur ersten Szene herstellt. Alle diese dramatischen Werke Spohrs sind heute verschollen; dasselbe Schicksal teilen einige Konzertouvertüren, darunter eine zu Shakespeares »*Macbeth*«; die einzige Ouvertüre, gleichzeitig das einzige Stück aus einer Spohrschen Oper, welches man noch heute in Konzertsälen antrifft, ist die Ouvertüre zu »*Jessonda*«, die einen ganz frischen, melodischen Zug und eine recht klangvolle Orchestrierung aufweist.

Das, was uns **Schubert** auf dem Gebiete der Ouvertüre gegeben hat, steht zu den unschätzbaren, unerschöpflichen Gaben, die wir sonst seinem Genius verdanken, in keinem Verhältnis. Von seinen Ouvertüren zu dramatischen Werken sind bloß die zwei zur »*Rosamunde*« gehörigen bekannt und geliebt. Die erste Ouvertüre zu dem Schauspiel »*Rosamunde*« wurde im Jahre 1823 komponiert, im Jahre 1827 dann aber als Ouvertüre zur Oper »*Alfonso und Estrella*« verwendet. Das jetzt als »*Rosamunden*«-Ouvertüre bezeichnete Stück wurde ursprünglich zu dem 1820 erstmalig aufgeführten Melodram »*Die Zauberharfe*« komponiert und 1828 dann als Ouvertüre zu »*Rosamunde*« herausgegeben. Über beide Stücke ist nicht viel zu sagen: sie sind anmutig, voll schöner, melodischer Einfälle, aber schon wegen ihrer einfachen Instrumentation nicht überaus wirkungsvoll. Noch viel weniger Eindruck machen die übrigen dramatischen Ouvertüren Schuberts, ausgenommen etwa die zu »*Fierrabras*«, die übrigens von Schubert selbst für Pianoforte zu 4 Händen gesetzt wurde. Die Ouvertüren zu den Opern »*Der vierjährige Posten*«, »*Fernando*«, »*Die Freunde von Salamanka*«, »*Claudine von Villa bella*«, »*Die Zwillingsbrüder*«, dann zu dem Lustspiel mit Gesang »*Der Teufel als Hydraulikus*« sind alle ziemlich gleichförmig. Ein wenig abwechsluugsreicher ist die Ouvertüre zur kleinen Oper »*Des Teufels Lustschloß*«, in der, ähnlich wie in Mozarts »*Entführung aus dem Serail*«, das schnelle Tempo (Allegro con fuoco) durch ein kurzes Largo unterbrochen wird. Schubert hat noch eine Reihe von Ouvertüren, die bloß Konzertzwecken dienen sollten, geschrieben. Von diesen stehen zwei in D-dur, eine in B-dur, eine in E-moll. Der Blütenregen Schubertscher Melodik ist nicht über alle diese Stücke niedergegangen, und das Ringen mit der Form wird hier noch offensichtlicher als in anderen seiner Instrumentalwerke. Doch würde

von diesen Stücken zum mindesten die Ouvertüre in E-moll verdienen, im Konzertsaal öfter gehört zu werden. Sie ist schwungvoll und mit ihrer prächtigen crescendo-Steigerung zum Schluß den wirkungsvollen Ouvertüren der klassizistischen Italiener nahe verwandt. Daß sich Schubert speziell diese Komponisten in seinen Ouvertüren zum Vorbild genommen, geht daraus hervor, daß er zwei Ouvertüren mit der Bezeichnung, »im italienischen Style« versah. Es ist eine in D-dur und eine in C-dur, von denen man behauptet, daß er darin den Stil des damals in Wien vergötterten Rossini travestieren wollte. Ich kann nicht viel von Travestie in diesen beiden Stücken entdecken, aber auch nicht viel von italienischem Stil; viel eher könnte ich, wie erwähnt, die E-moll-Ouvertüre als eine gelungene Kopie einer italienischen Ouvertüre bezeichnen. Der Supplementband der Gesamtausgabe enthält noch eine Ouverüre in B-dur und eine in D-dur für Orchester, die aus Schuberts frühester Zeit stammen; außerdem eine Ouvertüre in G-dur für Pianoforte zu 4 Händen aus dem Jahr 1819. Die letztere, ebenso drei andere, eine in F-dur (Op. 34), eine in C-dur und eine in D-dur für Pianoforte zu 4 Händen, sind wahrscheinlich eigentlich für Orchester gedacht, die eine oder andere vielleicht sogar dafür niedergeschrieben gewesen, wenn auch die Partitur nicht mehr vorhanden ist.

Zu der großen Popularität, welche sich die Ouvertüre seit Beethoven gewonnen, wodurch sie zur beliebtesten Form orchestraler Musik wurde, dürfte Carl Maria v. Weber wohl das meiste beigetragen haben. Seine Ouvertüren haben eine klare Anlage, eine blühende Melodik, hinreißenden Schwung und glänzenden Orchesterklang. Leider muß man sagen, daß mit Weber aber auch eine Epoche des zeitweiligen Verfalles dieser Form beginnt: in seinen Werken vollzieht sich der Übergang von der Programmouvertüre zur Potpourriouvertüre. Noch hält er an der klassischen Ouvertüre mit gewissen Erweiterungen fest, auch trachtet er einen innerlichen Zusammenhang zwischen Vorspiel und Drama herzustellen; das thematische Material entnimmt er aber ausnahmslos der Oper. Von seinen Epigonen haben sich die meisten nur mehr an dieses äußere Merkmal gehalten und einfach Themen und Motive aus der Oper aneinandergereiht, ohne viel Rücksicht auf irgendwelche innere Gründe. Die Sonatenform wurde auch von vielen ganz im Stiche gelassen und so der letzte Rest künstlerischer Selbstbeschränkung über Bord geworfen. Erst Wagner war es, der der Ouvertüre wieder ihre gebührende künstlerische Bedeutung gab und sie — ohne ihre Form

ganz aufzulösen — unter die Herrschaft eines poetischen Programmes stellte.

Formell schließt sich Weber an die französischen und italienischen Klassizisten an, deren dramatische Werke, namentlich die Cherubinis, er hochschätzte. Der gewisse leichte, frei dahingleitende Flug, der den Weberschen Ouvertüren eigen ist, zeigt sich schon in seinen frühesten Werken dieser Art. Die Ouvertüren zu »*Silvana*«, zu »*Peter Schmoll*«, dann die zu »*Der Beherrscher der Geister*« (eines der wenigen Überbleibsel einer Jugendoper »*Rübezahl*«) sind flott gemacht und muten keineswegs wie die Erstlingsgaben eines jugendlichen Künstlers an. Sie haben schon das, was überhaupt den eigenartigen Reiz der Weberschen Opern ausmacht: jenen Hauch von Romantik, die aus der hingebenden Beschäftigung mit der Natur kommt, die dem Rauschen der Wälder, dem Säuseln der Blätter, all den Geheimnissen des wachsenden und sprießenden Lebens entstammt, nicht dem ekstatischen Spintisieren in enger Stube.

Auch in exotischer Musik hat sich Weber, der sich immer für nationale Kunst sehr interessierte, versucht. Spanisch kam er in der Ouvertüre, die er zu der Bühnenmusik für Wolffs Schauspiel »*Preciosa*« schrieb; türkisch in der Ouvertüre zu der liebenswürdigen komischen Oper »*Abu Hassan*«, und eine chinesische Melodie, die er in Rousseaus »Dictionnaire de musique« fand, gab ihm die Idee zu einer ursprünglich bloß Konzertzwecken dienenden »*Ouvertura Chinesa*«, die er dann 1809 mit nachkomponierter Bühnenmusik für Schillers »Turandot« verwendete. Er schreibt selbst von dieser Ouvertüre: »Trommeln und Pfeifen tragen die seltsame, bizarre Melodie vor, die dann vom Orchester ergriffen, in verschiedenen Formen, Figuren und Modulationen festgehalten und ausgeführt ist.«

Die »*Jubelouvertüre*« ist eigentlich die Ouvertüre zu einer im Jahre 1818 anläßlich der Feier des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums des Königs Friedrich August von Sachsen geschriebenen Kantate, deren Text von Kind herrührt. Daß sie in das »Heil dir im Siegerkranz« ausklingt, darf als allgemein bekannt angenommen werden.

Die drei Werke, welche Webers weltumspannenden Ruhm geschaffen haben, sind »*Der Freischütz*«, »*Euryanthe*« und »*Oberon*«. Man kann ruhig sagen, es gibt kein Fleckchen kultivierter Erde, wohin sich nicht wenigstens eine Melodie aus diesen drei Werken hingerettet hätte. Dort, wo die Werke nicht als Ganzes hingedrungen sind, haben sich zum mindesten

die Ouvertüren Eingang zu verschaffen gewußt. Daß die Ouvertüren kaleidoskopartig die eingänglichsten Weisen der Opern in sich vereinigen, ist, wenn auch künstlerisch ein Fehler, für ihre große Verbreitung gerade ein Vorzug gewesen. Auch ist diese Verwendung der Melodien aus der Oper bei Weber doch immer unter einem höheren Gesichtspunkte erfolgt: nicht bloß, daß er sich so ziemlich an die klassische Ouvertürenform hält, auch innerlich ist ein gewisser poetischer Zusammenhang, eine Absicht, die Ouvertüre als zusammenfassende Stimmungsübersicht hinzustellen, bemerkbar. Die Melodie des Hornquartettes in der »*Freischütz*«-Ouvertüre versetzt uns mit einem Schlag in die Poesie des Waldes, und all das, was mit Forst und Jagd zusammenhängt, stellt sich automatisch vor unser Auge. Mit dem düsteren Tremolo der Streicher und den dumpf hineinhallenden Paukenschlägen fühlen wir das Walten dunkler Mächte, die in ein Menschenschicksal verderbnisvoll eingreifen. Ebenso läßt das Allegro der Ouvertüre seine Deutung aus dem Charakter und den Erlebnissen der Hauptpersonen zu. Auch im »*Oberon*« gibt sich das Vorspiel als eine Schilderung von Stimmungen, die dem Drama angehören. In der langsamen Einleitung gewissermaßen das Reich des Elfenkönigs, im schnellen Teil die Irrfahrten und das Glück der Menschenkinder, denen Oberon sich zugewendet hat. In der Ouvertüre zur »*Euryanthe*« verläßt Weber die Form, die er den beiden anderen Meisterouvertüren gegeben, und beginnt gleich im strahlenden, glanzvollen Allegro des ganzen Orchesters. Die Wucht der Blasinstrumente ist zu Beginn so stark, daß es dem Dirigenten oft schwer fällt, der Triolenfigur der Geigen zum Durchbruch zu verhelfen. Mitten hinein in die Ouvertüre, welche die längste von allen Weberschen ist, ist eine pianissimo-Episode eingeschoben. Weber hatte ursprünglich die Absicht, bei dieser Stelle den Vorhang heben zu lassen und das Gruftgewölbe mit dem Sarkophag von Adolars Schwester Emma zu zeigen. Euryanthe hätte dort knien, ungesehen von ihr Eglantine erscheinen und gleichzeitig Emmas Geist vorüberschweben sollen. Vielleicht hätte die Ausführung dieser Idee ein wenig Klarheit in die so äußerst komplizierte Handlung der »*Euryanthe*« gebracht. Weber hat seine Absicht aber nicht ausgeführt, und wir können uns dieser schönen, von geheimnisvoller Mystik durchwehten Stelle ohne szenische Begleiterscheinungen erfreuen.

Gegenüber dem elementaren Weber vertritt **Mendelssohn** die abgeklärte, formenstrenge, dabei weiche, sentimentale Richtung der musikalischen Romantik. Speziell für die Form der Ouvertüre

scheint er große Vorliebe gehabt zu haben, wie dies die verhältnismäßig große Zahl der von ihm komponierten Ouvertüren beweist. Wenn auch nicht alle auf gleicher Höhe stehen, so sind einige davon doch das Beste, das Mendelssohn überhaupt geschaffen hat, dasjenige, was am längsten von seinen Werken bleiben wird und zu bleiben verdient. Mendelssohn hat als erster die Bezeichnung Konzertouvertüren gebraucht und so klipp und klar herausgesagt, daß er nur die Form der Ouvertüre verwendet, inhaltlich aber Tongemälde schafft, die nicht mehr bloßen Einleitungscharakter haben, sondern ein selbständiges Dasein führen. Seine Konzertouvertüren sind daher echte, unzweifelhafte Programm-Musik, wie überhaupt Mendelssohn fast in allen seinen Werken Programm-Musiker ist, was hier ganz ohne polemische Spitze, nur um seine musikgeschichtliche Stellung festzulegen, gesagt sein soll. Mendelssohns Konzertouvertüren entspringen der allgemeinen Stimmung, die ein dramatisches Stück, ein Gedicht oder eine Landschaft in ihm hervorgerufen haben, und die wieder im Zuhörer auszulösen seine Absicht ist. Diese Unterordnung unter ein Programm hindert aber nicht, daß Mendelssohn der Form vollkommen ihr Recht läßt, ja sie sogar in typischer Reinheit zur Geltung bringt. Keiner vor ihm oder nach ihm hat die Ouvertürenform in so konziser, so gänzlich ungezwungener, selbstverständlicher Weise angewendet wie er, und wenn wir Musterbeispiele dieser Form zu nennen hätten, so wüßten wir kaum andere als Mendelssohnsche Konzertouvertüren.

Die erste von Mendelssohns Konzertouvertüren ist, angeregt durch ein Schauspiel — durch Shakespeares »*Sommernachtstraum*« —, als Op. 21 im Jahre 1826 geschrieben. Sie war ursprünglich keineswegs fürs Theater bestimmt, sondern nur für den Konzertsaal. Die übrige Musik zum »*Sommernachtstraum*« erschien erst viel später im Jahre 1843 als Op. 61; sie ist gewissermaßen der Kommentar zur Ouvertüre, denn sie klärt uns über die Beziehungen der Musik zum Spiel auf, gibt die Deutung der einzelnen Motive, die durch ihre Plastik allerdings schon auch aus sich selbst heraus gedeutet werden könnten. Die einleitenden gehaltenen Akkorde der Holzbläser, die formell genommen das Rudiment eines längeren Einleitungsteiles im langsamen Tempo sind, und deren Urahnen wir schon in der Zeit vor Scarlatti konstatierten, führen uns mit einem Schlage in die Welt Oberons und Titanias ein. Wie diese Akkorde dann in der szenischen Musik wiederkehren, so auch alle folgenden Themen

und Motive der Ouvertüre: die duftigen Violinfiguren des Hauptthemas entsprechen dem Reigen der Elfen im letzten Akt, das sich daranschließende Thema ist der Segen, den Oberon dem Hause der Neuvermählten spendet, die Jägerfanfaren des königlichen Jagdgefolges erklingen, und auch der Tanz der Rüpel, halb grotesk, halb anheimelnd, wie die lustigen Gesellen es selbst sind, wird vorgeführt. Das Verfahren, das Mendelssohn bei der Sommernachtstraum-Musik einschlug, war analytisch, also der umgekehrte Vorgang wie der, den die Komponisten der Potpourriouvertüren verwenden: nicht aus dem Material der szenischen Musik ist die Ouvertüre zusammengesetzt, sondern diese war das Primäre, und die in ihr enthaltenen Themen, zu denen Mendelssohn durch gewisse Vorgänge und Episoden des Dramas angeregt wurde, sind dann zur Szenenmusik ausgedehnt worden.

Die nächste Konzertouvertüre — der Entstehung, wenn auch nicht dem Erscheinen nach — ist die »*Meeresstille und glückliche Fahrt*«, als Op. 27 nach der später komponierten »*Hebriden*«-Ouvertüre (Op. 26) erschienen. Ihr liegen die beiden bekannten Goetheschen Gedichte zugrunde, und zwar nach der Überschrift des Komponisten das erste der langsamen Einleitung, das zweite dem Allegroteile. Ganz genau ist dies aber nicht zu nehmen, denn während die Goetheschen Gedichte zwei ganz verschiedene, voneinander getrennte Stimmungen repräsentieren, spielt bei Mendelssohn in die Einleitung schon ein Teil der langsam sich hebenden Bewegung mit hinüber, die sich dann zur vollen Entfaltung des treibenden Windes entwickelt. Die Verse »Die Nebel zerreißen, Der Himmel ist helle, Und Äolus löset Das ängstliche Band«, spiegeln sich in dem Schlusse des Einleitungsteiles wider, ebenso »die säuselnden Winde« und »der sich rührende Schiffer«, dessen Bootspfeife ertönt. »Geschwinde Geschwinde!« ist das Motto des Allegroteiles, der ein Leben voll Bewegung und Tätigkeit, voll Freude und Hoffnung schildert. Musikalisch steht die Ouvertüre hinter ihren Schwestern ein wenig zurück; ihre Themen sind weniger eindringlich und melodisch interessant als die meisten anderen bei Mendelssohn. Dagegen muß sich mit der nächsten seiner Konzertouvertüren, »*Die Hebriden*« oder »*Die Fingalshöhle*«, wohl jeder widerspruchslos einverstanden erklären. Mendelssohn empfing die Anregung zu diesem wie zu mehreren anderen Werken bei seinem Aufenthalt in Schottland 1819. In einem Brief vom 7. August schreibt er an seine Eltern: »Um Euch zu verdeutlichen, wie seltsam mir auf den Hebriden zu Muthe geworden ist, fiel mir eben folgendes

bei«, und schreibt in 21 Takten das Thema der »*Hebriden*«-Ouvertüre als Partiturskizze auf. Nicht bloß die ganze schaurige Schönheit des Landschaftsbildes wird durch dieses Thema in uns hervorgezaubert, sondern auch die sagenhaften Gestalten aus den Gesängen Ossians, dieses von einem genialen Fälscher erdichteten Dichters. Und trotz all dem Aufgehen und Untertauchen in eine Stimmung, trotz der Unterordnung unter den poetischen Entwurf ist die rein musikalische Linie nirgends durchbrochen, ist das Stück wie aus einem Guß von Anfang bis zu Ende gemacht. Die nächste Konzertouvertüre Mendelssohns ist die zum »*Märchen von der schönen Melusine*«. Über die Entstehung dieser Ouvertüre schreibt Mendelssohn an seine Schwester Fanny am 7. April 1834[1]:

»Ich habe diese Ouvertüre zu einer Oper von Conradin Kreutzer geschrieben, welche ich voriges Jahr um diese Zeit im Königstädter Theater hörte. — Die Ouverture (nämlich die von Kreutzer) wurde da capo verlangt und mißfiel mir ganz apart, nachher auch die ganze Oper, aber die Hähnel nicht, sondern die war sehr liebenswürdig, und namentlich in einer Szene, wo sie sich als Hecht präsentiert und sich die Haare macht. Da bekam ich Lust auch eine Ouverture zu machen, die die Leute nicht da capo riefen, aber die es mehr inwendig hätte, und was mir am sujet gefiel, nahm ich (und das trifft auch gerade mit dem Märchen zusammen) und kurz, die Ouverture kam auf die Welt, und das ist ihre Familiengeschichte.«

Mendelssohn hing speziell an diesem Stücke mit großer Liebe. Er überließ es noch vor der Veröffentlichung und vor der Leipziger Erstaufführung (23. November 1835) Moscheles zur Aufführung in einem Konzert der Londoner Philharmonie. Moscheles' Frau berichtete ihm darüber, und Mendelssohn antwortet ihr: »Haben die Leute im Philharmonic meine ‚Melusine' nicht gemocht? Ei was, ich sterbe daran nicht. Zwar tat es mir doch leid, als Sie mir's schrieben, und ich spielte mir geschwind die ganze Ouverture einmal durch, um zu sehen, ob sie mir nun auch nicht gefiele, aber sie macht mir doch Vergnügen, und somit thut es mir nicht sehr viel zu leide.«

Schon vorher hatte er an die Schwester Rebekka geschrieben: »Ich denke aber, die Ouverture zur Melusina wird die beste, die ich gemacht habe.«

---

[1] »Briefe aus dem Jahre 1833—1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy«. Bd. II.

Wenn auch die Ouvertüre eigentlich für (oder besser gesagt gegen) Kreutzers philiströse Oper geschrieben ist, so könnten wir uns heutigentags ganz gut vorstellen, daß sie zu Schwinds anmutigem Bilderzyklus gehöre. Sie ist eben nicht bloß Einleitung, sondern spielt das ganze Märchen gewissermaßen vor unseren Augen vor. Ganz eigenartig ist auch die Form dieser Ouvertüre. Das Anfangsmotiv führt uns die schöne Nixe vor, wie sie sorglos in den Wellen herumplätschert, noch unberührt von der Menschen Lust und Leid. Erst mit dem F-moll-Allegro — dem eigentlichen Hauptthema — bricht's über sie herein. Trotzdem das Melusinenthema nun eigentlich der Einleitung und nicht dem Hauptteile angehört, beherrscht es doch die ganze Ouvertüre; und zum Schlusse kehrt es in einer Art Koda ganz in der Art und Durchführung der Einleitung wieder, um anzudeuten, daß Melusine wieder fernab vom Getriebe der Erdenkinder ihr Nixendasein führt. Diese Koda resümiert gewissermaßen: »Das ist das Märchen von der schönen Melusine.« Daß Richard Wagner dieses Melusinenthema als sogenanntes Wellenmotiv im »*Ring des Nibelungen*« wieder anklingen läßt, bedeutet gewiß noch keine Anleihe, sondern ist vielleicht ein Beweis für die von manchem aufgestellte Behauptung, daß gewissen Vorstellungsreihen bestimmte Tonverbindungen a priori entsprechen.

Die übrigen Ouvertüren Mendelssohns reichen an diese vier Konzertouvertüren bei weitem nicht heran. Sie zeigen die Hand des formengewandten Künstlers, der um einschmeichelnde Melodien sowie um ihre Verbindung und Einkleidung in ein schönes Gewand nie verlegen ist; es fehlt ihnen allen aber die zwingende, eindringliche Kraft der Erfindung und Gestaltung, die den anderen eigen ist. Noch zwei Ouvertüren zu Schauspielen hat Mendelssohn geschrieben, die eine zu »*Athalia*« von Racine, die andere zu »*Ruy Blas*« von Viktor Hugo. Beide sehr brillant, aber nicht sehr bedeutend. Über die Ouvertüre zu »*Ruy Blas*«, die in 8 Tagen geschrieben wurde, hat übrigens Mendelssohn selbst ein ziemlich abfälliges Urteil ausgesprochen. In einem Briefe an seine Mutter vom 18. März 1839 schreibt er:

»Du willst wissen, wie es mit der Ouverture zu Ruy Blas zugegangen ist, — lustig genug. Vor 6—8 Wochen kam die Bitte an mich, für die Vorstellung des Theater-Pensionsfonds (einer sehr guten und wohlthätigen Anstalt hier, die zu ihrem Benefiz den Ruy Blas geben wollte) eine Ouverture und die in dem Stück vorkommende Romanze zu componiren, weil man sich eine bessere Einnahme versprach, wenn mein Name auf dem Titel

stände. Ich las das Stück, das so ganz abscheulich und unter jeder Würde ist, wie man's gar nicht glauben kann, nnd sagte, zu einer Ouverture hätte ich keine Zeit, und componirte ihnen die Romanze. — Montag (heute vor 8 Tagen) sollte die Vorstellung sein; an dem vorhergehenden Dienstag kamen die Leute nun, bedanken sich höflich für die Romanze und sagen, es wäre so schlimm, daß ich keine Ouverture geschrieben hätte; aber sie sähen sehr wohl ein, daß man zu solch einem Werke Zeit brauche, und im nächsten Jahre, wenn sie dürften, wollten sie mir's länger vorher sagen. Das wurmte mich; — ich überlegte mir Abends die Sache, fing meine Partitur an, — Mittwoch war den ganzen Morgen Concertprobe, — Donnerstag Concert, aber dennoch war Freitag früh die Ouverture beim Abschreiber, wurde Montag erst im Concertsaal dreimal, — dann einmal im Theater probirt Abends zu dem infamen Stück gespielt und hat mir einen so großen Spaß gemacht wie nicht bald eine von meinen Sachen. Im nächsten Concert wiederholen wir sie auf Begehren; da nenne ich sie aber nicht Ouverture zu Ruy Blas, sondern für den Theater-Pensionsfonds.«

Seine aus der frühesten Jugendzeit stammenden opern- oder besser gesagt singspielhaften Werke »*Die Hochzeit des Camacho*« und »*Die Heimkehr aus der Fremde*« haben beide sehr hübsche, flott gemachte Ouvertüren, die durch motivischen Anschluß an die Musik des Stückes entstanden sind. Bemerkenswert ist in der Ouvertüre zur »*Heimkehr aus der Fremde*« das ganze kurze Schlußsätzchen, in welchem das Thema der langsamen Einleitung zum Hauptsatze — das im Stücke selbst als Intermezzo verwendet ist — träumerisch ausklingt.

Die Instrumentaleinleitung zu den Oratorien Mendelssohns und zu den Werken konzertartigen Charakters, zu welchen letzteren ich nebst der »*Ersten Walpurgisnacht*« — wenn auch per nefas — die »*Antigone*«-Musik rechnen will, sind viel farbloser und von weit geringerer Wirkung als die ersterwähnten. Sie haben alle etwas Gedrücktes, was sich gegenüber den anderen Ouvertüren schon im Mangel an frei herausströmenden Melodien zeigt. In bezug auf programmatische Tendenzen gehen sie aber über die anderen womöglich noch hinaus. Die Einleitung zur »*Ersten Walpurgisnacht*« hat, ähnlich wie die zu Haydns »*Jahreszeiten*«, die Überschriften »Das schlechte Wetter« und »Der Übergang zum Frühling«. Durch Einflechtung des Themas aus der ersten Szene zu dem Text »Es lacht der Mai« ist die Beziehung zum Ganzen und die tonmalerische Schilderung noch mehr verdeut-

licht. Auch die Ouvertüren zu den beiden Oratorien Mendelssohns, zum »*Paulus*« und zum »*Elias*«, sind programmatisch. Der Hauptsatz der Ouvertüre zum »*Paulus*« besteht in einer kunstvollen Verarbeitung des Chorales »Wachet auf! ruft uns die Stimme« und deutet so auf die Bekehrung des Saulus hin. Im »*Elias*« bildet die Ouvertüre nicht mehr die Einleitung, sondern ist ein eingeschobenes Orchesterstück, welchem ein — wenn auch kurzes — Rezitativ des »Elias« vorausgeht. Nach der Verkündigung des Ungemaches, das dem Volke Israel bevorsteht, gibt die Ouvertüre die gedrückte Stimmung wider, die sich infolge der Erfüllung der Prophezeiung einstellt. Die Vergleiche zwischen den einzelnen Teilen der Fugenform, in welche das Stück gekleidet ist, und den sich immer häufenden, über die Sünder hereinbrechenden Schicksalsschlägen lassen sich leicht ziehen.

Eine Rettung verdiente die Ouvertüre zu »*Antigone*«, die, wenn auch in ihrer pathetischen Grundstimmung ein wenig in Widerspruch mit dem klassischen Geist des Dramas und der übrigen Bühnenmusik, einige feine Züge aufweist. Von den Ouvertüren Mendelssohns bleiben jetzt noch zwei zu erwähnen, die beide nur Konzertzwecken dienen: die »*Ouvertüre für Harmoniemusik*« und die »*Trompeten*«-Ouvertüre. Die erstere ist ein flottes Stück mit pikanter Verwendung der Blasinstrumente, auffallend durch die sonst in der Ouvertürenform ungewöhnliche Reprise des ersten Teiles (vor der Durchführung), die zweite hat ihren Namen von der vorzugsweisen Verwendung der Trompeten, deren die Partitur aber bloß zwei aufweist.

Nicht so reich wie bei Mendelssohn ist die Ausbeute der für unsere Darstellung in Betracht kommenden Werke **Robert Schumanns**, der sich in den orchestralen Formen überhaupt nicht immer frei und glücklich bewegte. Die schönste von allen seinen Ouvertüren ist die zu »*Manfred*«, in welcher er sich nicht bloß musikalisch zu bedeutender Höhe aufschwingt, sondern auch poetisch die ganze Gestalt des unentrinnbar seinem Schicksal verfallenen Helden uns nahebringt. Weit schwächer ist die Ouvertüre zu den Szenen aus »*Faust*«; sie steht in keinem Verhältnis zur Dichtung und zu der übrigen Musik, unter welcher sich einzelne Teile, namentlich Chorsätze finden, die zum Besten gehören, das Schumann geschaffen. Die Ouvertüre jedoch geht spurlos am Zuhörer vorüber, schon wegen ihrer ganz mangelhaften Instrumentierung; ob man all das Unlogische, das sich in ihrem Aufbau findet, auf das mißglückte Bestreben, der Faustnatur gerecht zu werden, oder auf die bereits erlahmende

Schaffenskraft Schumanns zu jener Zeit zurückführen soll, bleibe dahingestellt.

Anziehend, doch einfach in ihrer ganzen Konstruktion ist die Ouvertüre zu »*Genoveva*«, welche sich aus Motiven der Oper zusammensetzt. Die Konzert- und Schauspielouvertüren, die Schumann geschrieben hat, sind alle unbedeutend und darum selten im Konzertsaal gehört. Es sind dies eine Ouvertüre zu Schillers »*Braut von Messina*« (Op. 100), eine zu Shakespeares »*Julius Cäsar*« (Op. 128) und eine zu Goethes »*Hermann und Dorothea*« (Op. 136), in welch letztere er, wie in einigen anderen seiner Kompositionen, die Marseillaise hineinverwebt.

Einen ganz eigenartigen Versuch bedeutet Schumanns »*Festouvertüre mit Gesang über das Rheinweinlied*« (Op. 123), die (vielleicht unter dem Einfluß von Beethovens Neunter Sinfonie) am Schlusse ein kurzes Tenorsolo und dann den Chor eintreten läßt, der das bekannte Rheinweinlied singt.

Mit diesen Meistern hat die Bewegung, die wir als musikalische Romantik bezeichnen, noch nicht ihr Ende erreicht, aber sie sinkt bei den unmittelbaren Nachfolgern dieser Tonsetzer immer mehr und mehr zu einem bloßen Aushängeschild herab, zu einem bloßen Titel, dem nichts Inhaltliches entspricht. Das Walten überirdischer Kräfte, der geheimnisvolle Zauber der Natur, all das haben Meister wie Weber und Mendelssohn nicht bloß durch Überschriften manifestiert, es spricht auch aus den Partituren ihrer Werke; oft nur aus kleinen Details, die vielleicht nicht rein musikalisch, sondern mehr dichterisch und malerisch sind, aber eben das ausmachen, was man romantisch nennt. Das tritt am klarsten in den langsamen Einleitungen ihrer Ouvertüren, beispielsweise der zu »*Freischütz*«, zum »*Oberon*« oder zum »*Sommernachtstraum*« hervor, die nicht mehr allein vom formellen Standpunkte aus zu betrachten sind, nicht bloß geschaffen, um dem Kanon des klassischen Typus zu genügen, sondern als poetisch-musikalische Episoden. Bei den Ouvertüren der Epigonen der Romantik und zwar bei den Operneinleitungen spielt auch der Einfluß der französischen Oper, und zwar sowohl der großen Oper als der »opera comique«, mit und zwar im ungünstigen Sinne dadurch, daß er die Verbreitung der Potpourri-Ouvertüre begünstigt. Diesen künstlerischen Auswuchs verdanken wir der mißverständlichen Auffassung der Gluckschen Forderung nach Zusammenhang zwischen Oper und Ouvertüre und andrerseits der genialen Lösung, die dieses Problem durch Weber gefunden. Denn Weber, teilweise auch Mendelssohn und

Schumann sind die Vorbilder für die ganze folgende Generation der deutschen und teilweise auch fremden Komponisten. All die Tonsetzer zweiten und dritten Ranges in Deutschland, welche die musikalische Romantik an die Oberfläche trieb, sind fast ausnahmslos schwache Abbilder jener führenden Geister, in deren Art sie sowohl äußerlich, speziell in Hinsicht auf das Stoffliche, als auch musikalisch in der Verwendung der technischen Ausdrucksformen völlig aufgehen.

Heinrich Marschner, wohl einer der Besten unter ihnen, schließt sich eng an Weber an. Gleich diesem holt er in den Opern seine Stoffe gern aus der überirdischen Welt der Geister und Dämonen; gleich diesem sucht er durch Einflechtung von wirklichen Volksliedern oder volkstümlich wirkenden Weisen seinen Opern einen breiten Boden der Zugänglichkeit zu geben. In den Ouvertüren zu den Opern ist er Schritt und Tritt auf den Spuren Webers, ohne dessen Schwung und packende Kraft zu erreichen; man vergleiche etwa die beiden Ouvertüren zum »*Oberon*« und zu »*Hans Heiling*«, beide mit dem zum Anfange einsetzenden Rufe des Solo-Horns und mit ihren so verwandten Hauptthemen. Der Ouvertüre zu »*Hans Heiling*« hat Marschner dadurch eine Besonderheit zu geben gesucht, daß er ihr — unlogischerweise — nach einem kurzen Vorspiele, das die Geisterwelt Heilings zum Schauplatze hat, ihre Stelle gegeben hat, sie also zu einem Zwischenspiel herabdrückt. Neben den Ouvertüren zu Marschners Opern, die mit Ausnahme von »*Hans Heiling*«, »*Vampir*« und »*Templer und Jüdin*« nur kurze Lebensdauer hatten und bald von der Bildfläche verschwanden, sind noch Ouvertüren (zusammen mit Bühnenmusiken) zu Kleists »*Prinz Friedrich von Homburg*«, Kinds »*Schön Ella*«, ferner eine zu einem Liederspiele »*Klänge aus dem Osten*« zu verzeichnen.

Ganz im Geiste und in der Art Mendelssohns schrieben zwei Tonsetzer, die — obzwar keine Deutschen — in ihrem Schaffen den deutschen Romantikern sehr nahestehen: William Sterndale Bennett (1816—1875) und Niels W. Gade (1816—1890). Der zarte Ton Mendelssohns, der allem Grellen, Ungewöhnlichen abhold ist, wird bei ihnen noch um eine Nuance gedämpfter; sie malen nur mehr mit Pastellfarben. Die Form ist in einwandfreier Weise gehandhabt, aber es ist nur mehr Form; das, was darin ist, hat keine großen Emotionen und löst auch keine aus. In dem der Zahl der Werke nach nicht sehr umfangreichen Schaffen dieser beiden Tonsetzer nehmen die Ouvertüren — alle gleich denen Mendelssohns Konzertouvertüren, d. h. nicht mehr

Eröffnungsstücke, sondern programmatische Instrumentalkompositionen — einen wichtigen Platz ein. Von Bennett existieren vier: »*Parisina*«, »*Die Najaden*«, »*Die Waldnymphen*« und die als »Phantasieouvertüre« bezeichnete über »*Paradis und Peri*«, sein bestes und reifstes Werk; von Gade sechs Konzertouvertüren: »*Nachklänge aus Ossian*«, »*Im Hochland*«, »*Hamlet*«, »*Michel Angelo*«, »*Nordische Sennfahrt*« und eine Konzertouvertüre in C-dur ohne bestimmtes Programm, außerdem noch die Ouvertüre zu einer unveröffentlichten Oper »*Mariotta*«. Unter diesen Ouvertüren sind jene anziehend, in denen das skandinavische Element rhythmisch oder melodisch sich bemerkbar macht. Gade war einer der Ersten, der den eigentümlichen Stimmungszauber der nordischen Volksmusik sich dienstbar zu machen wußte; schon vor ihm hatte sein Schwiegervater J. P. E. Hartmann durch Aufnahme nationaler Elemente in seine Kompositionen zur Begründung einer Schule skandinavischer Komponisten beigetragen, die sich bis in unsere Tage hinein fortentwickelt und in der merkwürdigen Tatsache des Erwachens nationaler Komponistenschulen eine der prägnantesten Erscheinungen bildet. Von J. P. E. Hartmann, der eine ganze beträchtliche Anzahl von Ouvertüren, darunter eine geistliche Ouvertüre für Orchester und Orgel schrieb, wären aus den national gefärbten Werken hier namentlich die Ouvertüren zu »*Hakon Jarl*« und zu »*Axel und Valborg*« hervorzuheben.

Der Einfluß Schumanns macht sich bei anderen Komponisten, darunter besonders bei Robert Volkmann bemerkbar, dessen Ouvertüre zu »*Richard III.*« charakteristische Züge aufweist.

Die Nachhut der Romantik bildet eine Reihe von Musikern, die fast durchwegs als Dirigenten tätig waren und ihre kompositorische Tätigkeit mehr als einen Teil ihrer dienstlichen Verpflichtungen ansehen, weswegen bei ihnen stets die Schnelligkeit und Reichhaltigkeit des Schaffens die Hauptsache blieb. Sie schufen neben ihren sonstigen Werken, darunter vielen Opern, den Bedürfnissen des Tages gehorchend Ouvertüren zu Schauspielen und festlichen Gelegenheiten, von denen die eine oder andere gleichwie ihre Opernvorspiele sogar in den Programmen der Gartenkonzerte schon nur mehr höchst selten angetroffen wird. Peter Joseph v. Lindpaintner, Karl Gottlieb Reißiger, Konradin Kreutzer, Ignaz v. Mosel, die drei Brüder Lachner sind die namhaftesten unter diesen Zünftlern.

In liebenswürdiger Weise klingt die musikalische Romantik bei Albert Lortzing und Otto Nicolai aus. Über des er-

steren Ouvertüren ist nicht viel zu sagen: wie seine Opern das deutsche Gegenstück zu den französischen komischen Opern sind, an die sie sich im Aufbau stark anlehnen, ebenso auch deren Orchestervorspiele, welche nette, zierliche Musterkarten des Themenmaterials der Oper darstellen. Bei Nicolai ist die Sache etwas ernster aufgefaßt, und seine Ouvertüre zu den »*Lustigen Weibern*« ist als reines Orchesterstück genommen von erfrischender Wirkung. Von beiden Tonsetzern existieren auch Konzertouvertüren; unter diesen möge auf die zwei kirchlichen Ouvertüren Nicolais: eine Weihnachtsouvertüre über den Choral »Vom Himmel hoch« und eine kirchliche Festouvertüre über den Choral »Ein' feste Burg« (geschrieben zur Jahrhundertfeier der Königsberger Universität) deshalb hingewiesen werden, weil sie Beispiele des Gebrauches der Ouvertürenform in der Kirche sind, und weil sie dementsprechend die bei den Romantikern schon beobachtete Vorliebe für die Verwertung von Chorgesängen in der Ouvertüre auf das Gebiet des geistlichen Chorliedes ausdehnen.

---

# III. Abschnitt.

## Die Auflösung der klassischen (Sonaten-)Form.

## IX. Kapitel.

### Während der großen und der komischen Oper in Frankreich.

Schon unter den deutschen Romantikern, ja schon vorher unter den Klassizisten, also bereits zu einer Zeit, da die klassische Ouvertürenform auf dem Zenit ihrer Entwickelung stand, machten sich Anzeichen einer Zersetzung bemerkbar. Die willkürliche Ausdehnung der Form, die Einschaltung von thematisch neuen Episoden wie z. B. in der »*Euryanthe*«-Ouvertüre, die Hinzufügung einer Schlußkoda wie in den »*Leonoren*«-Ouvertüren oder eines ganz selbständigen Schlußteiles durch Angliederung eines Chorsatzes wie in Schumanns »*Ouvertüre über das Rheinweinlied*« oder eines die Stelle des Chores vertretenden, vom Orchester gespielten Hymnus wie in Webers »*Jubelouvertüre*« mögen als Beweise dafür dienen, daß das feste Gefüge der Form lockerer wurde. Die immer mehr fortschreitende Auflösung des klassischen Ouvertürentypus wird insbesondere stark begünstigt durch die französischen Opernkompositionen jener Zeit.

Die Entwickelung der französischen Oper hatte sich nach zwei Richtungen hin gespalten, in die große und die komische Oper. Die ernste französische Oper, die sich auf der Linie Lully, Rameau, Gluck weiterbewegt, war, wie wir schon gesehen haben, unter dem Einflusse der politischen und sozialen Ereignisse in der Verschärfung der dramatischen und tragischen Akzente immer weiter gegangen. Die eine Richtung der französischen Opernkomponisten bemächtigt sich nun dieses Stoffgebietes, setzt ihre ganze Wirkung auf die Herbeiführung effektvoller theatralischer Szenen und Momente; bei ihr feiert die Sentimentalität und das Bühnenpathos Orgien. Es ist dies die sogenannte große Oper, welche fast während des ganzen 19. Jahrhunderts die Bühnen beherrschte, bis sie durch Richard Wagner ihres usurpierten

Thrones entsetzt wurde. Zwar ist sie hauptsächlich in Paris und unter dem unmittelbaren Einflusse des Pariser Publikums erwachsen, aber an ihrer Ausbildung haben nicht bloß Franzosen, sondern Deutsche und noch mehr italienische Tonsetzer mitgearbeitet. Ihre Anfänge sind schon in den letzten Werken Cherubinis, Méhuls und anderer zu finden und zwar in den sogenannten Schreckensopern. Das Verbindungsglied von den Klassizisten zu dieser Gilde von spezifischen Theatermusikern dürfte **Lesueur** bilden, der Lehrer Berlioz': ein musikalischer Revolutionär, ein origineller Kopf, der immer Neues suchte und auch fand. Ursprünglich Kirchenmusiker, hatte er durch seine weltliche Art der Behandlung geistlicher Texte und durch Neuerungen, die er einzuführen versuchte, das Mißfallen der kirchlichen Kreise erregt. Er hatte sich in den Kopf gesetzt, die Messe ganz dramatisch zu komponieren, sie gewissermaßen zu einem Musikdrama zu machen. Ganz Paris strömte in die Notre Dame-Kirche, um diese — spottweise Bettleropern (Opéras de gueux) genannten — Aufführungen zu hören. Zu einer Oper gehört aber auch eine Ouvertüre; infolgedessen setzte Lesueur einer für Ostern komponierten Messe auch eine regelrechte selbständige Ouvertüre voran. Als er gezwungen wurde, seine kirchliche Stellung aufzugeben, konnte er sich dann ganz der dramatischen Komposition widmen. Dies gab ihm die Möglichkeit, seiner Phantasie und seinen bizarren Einfällen freien Lauf zu lassen. Das erste aufgeführte Bühnenwerk seiner Komposition, »*La Caverne*«, ein Räuberstück schauerlichster Art, das für die ganze folgende Zeit epochemachend wirkte, ist musikalisch trotz des blutrünstigen Textes sehr zahm; die Ouvertüre ist ganz konventionell und keineswegs revolutionär. Wir besitzen aber sonst recht interessante Opernpartituren von ihm, interessant schon vor allem durch das ihnen jeweils zugrunde liegende Milieu; denn da er sich gleichzeitig mit Musikgeschichte und mit exotischer Volksmusik beschäftigte, war er bestrebt, die Ergebnisse seiner historischen Studien praktisch zu verwerten. Durch die verschiedensten Mittel suchte er in seinen Opern — die meistens in exotischen Ländern spielen — exotisch zu wirken: bald durch Melodik und Harmonik, bald durch die Instrumentation. Er glaubte z. B. in die Geheimnisse der antiken Melopoiie eingedrungen zu sein und schrieb eine griechische Oper »*Télémaque dans l'Isle de Calypso, ou le Triomphe de la Sagesse*« (1796) mit folgendem Avertissement:

»En s'attachant autant qu'on l'a pu, dans cet Opéra, à la

sévère Unité musicale on s'est en même temps efforcé d'appliquer aux passions, aux situations Théâtrales et aux mouvemens pantomimes les diverses propriétés des modes, només Rhythmes et Melopées de la musique antique, comme notre poesie-lyrique n'a plus les mesures rhythmiques des poesies anciennes (quoi qu'elle pût en avoir d'approchants) c'est plus dans la partie de l'orchestre que dans celle de la vocale, qu'on peut chercher à faire passer ces différentes propriétés des nomes grecs.« Die Ouvertüre, angeblich auch griechisch, in Wirklichkeit biedere, altfranzösische Schablone, hat die Überschrift: »*Ouverture sur le mode hypo-dorien et sur le nom spondaïque, en observant la melopée mesoide.*«

Eine andere Oper, »*Ossian ou les Bardes*«, verwendet durchwegs 12 Harfen, in der Ouvertüre sowohl als auch während der Oper selbst; man erkennt in diesem großen Instrumentenaufwand, der ganz eigenartig wirkt und ein höchst originelles Klangkolorit erzielt, den Lehrer Berlioz'. Die langsame Einleitung der Ouvertüre hat die Überschrift »Marche Nocturne« und deutet den Zug der Priester zum Heiligtume der Göttin Selma an.

Lesueur schließt sich in seinen Ouvertüren im großen ganzen mehr an Rameau wie an Gluck an. Dies zeigt sich sowohl in formeller Beziehung, als auch hinsichtlich der programmatischen Auffassung; denn die Ouvertüren Lesueurs sind inhaltlich und motivisch nicht aus der Oper geschöpft, sondern versinnbildlichen Momente, die der Handlung der Oper vorangehen. Die Einwirkung Lesueurs auf die Folgezeit ist demnach mehr in den Stoffgebieten seiner Opern und den Anregungen zu suchen, die aus dem persönlichen Verkehr mit ihm und aus seinen Schriften resultierten.

Gleichzeitig mit den Erfolgen Lesueurs beginnt der Stern **Gasparo Spontinis** aufzugehen, des ersten unter den drei großen Musikern, die aus der Fremde nach Paris kamen, um dort den Ruhm der französischen Oper befestigen zu helfen. Spontini bedeutet für die Geschichte der Ouvertüre — so geniale Züge seine Opern auch aufweisen, Züge, deren Spuren wir bei Richard Wagner wiederfinden — nicht viel. Die Instrumentalvorspiele sind, soweit der Allegroteil in Betracht kommt, in der allgemein üblichen Form; sie sind meistens im marschartigen Rhythmus, mit pompöser Entfaltung aller orchestralen Mittel, namentlich der Bläser. Meist entbehren sie einer genau abgegrenzten langsamen Einleitung, doch wird durch langsamere Rhythmisierung sonst rascherer Motive, die zu Beginn auftreten,

dieser Mangel wettgemacht, wie es Wagner später dann in der »*Rienzi*«-Ouvertüre tut.

Viel ausschlaggebender für den Auflösungsprozeß, den die Ouvertürenform durchzumachen hatte, war die Wirksamkeit Rossinis und Meyerbeers.

Über G. Rossinis Ouvertüren äußert sich Lavoix[1]: Es existieren in Wirklichkeit nur zwei: die italienische Ouvertüre, deren Modell etwa diejenige zum »*Barbier*« oder zur »*Semiramis*« ist, und die zu »*Wilhelm Tell*«! Die erstere Art scheint Lavoix sehr zu mißachten; von der »*Tell*«-Ouvertüre spricht er dagegen in Ausdrücken höchster Begeisterung. Er tut Rossini hiermit nach beiden Seiten Unrecht. Die »*Tell*«-Ouvertüre, wenn sie sich auch von anderen schon durch ihre Instrumentation vorteilhaft abhebt, ist doch vom rein künstlerischen Standpunkte aus nichts als ein grobes Effektstück, dessen Wirkung bei Schützenkonzerten allerdings begreiflich ist. Andererseits ist manche andere der Rossinischen Ouvertüren voll geistreicher Einfälle, so, um nur das bekannteste Beispiel zu wählen, die zum »*Barbier von Sevilla*«. Es muß allerdings wundernehmen, wenn man hört, daß diese Ouvertüre, eine Lustspielouvertüre wie kaum eine zweite, eigentlich für die große Oper »*Aureliano in Palmira*« geschrieben war und später auch noch als Einleitung zu einer anderen tragischen Oper Rossinis, zur »*Elisabeta d' Inghilterra*«, gedient hat. Eine derartige wiederholte Verwendung einer Ouvertüre war, wie wir schon gehört haben, ein durch die Tradition geheiligtes Recht der italienischen Komponisten, welches nur beweist, daß die instrumentale Einleitung als etwas mit der übrigen Oper nicht Zusammenhängendes betrachtet wurde. Rossini hat von diesem traditionellen Rechte sehr weitgehenden Gebrauch gemacht. Die, wie erwähnt, schon dreimal verwendete Ouvertüre, die jetzt als die zum »*Barbier von Sevilla*« allgemein bekannt ist, ließ er noch zu einer vierten Oper, »*L' Equivoco Stravagante*«, spielen. Andere Beispiele einer solchen Doppelverwendung von Ouvertüren bieten die Opern »*L' Inganno felice*« und »*Ciro in Babilonia*«, ferner die Opern »*Otello*« und »*Sigismondo*«, dann »*Zelmira*« und »*Roberto Bruce*«. Diese Doppelverwendungen waren die Folge oder vielleicht die Ursache des Umstandes, daß alle die betreffenden Stücke etwas Unpersönliches, Konventionelles hatten, um eben für jede Gelegenheit herangezogen werden zu

---

[1] »Histoire de l'Instrumentation«, Paris 1878, S. 384.

können. Lavoix beschreibt die Rossinischen Ouvertüren folgendermaßen:

»Un andante plus ou moins long sert d'introduction, puis vient un allegro; après cet allegro on entend un certain susurrement d'orchestre sans grande signification qui sert d'introduction ou pour mieux dire de pont au dernier allegro. C'est cet allegro qui devra former le coup de fouet. Présenté d'abord dans un ton, il revient dans un des tons relatifs, puis, ramassant, sur son passage les forces de l'orchestre et semblable à la boule de neige, il éclate dans le crescendo à la grande joie et aux grands applaudissements du public. Ces ouvertures sont en général pimpantes et claires, et les thèmes en sont plutôt répétés que développés. Du reste ils se ressemblent tous un peu entre eux, et il serait bien difficile de distinguer l'allegro de l'ouverture de Tancredi, de celui de l'ouverture d'Otello, il en est de même des crescendos.«

Hie und da versucht Rossini allerdings, einer seiner Ouvertüren ein individuelleres Licht aufzusetzen und die gewöhnliche Schablone ein wenig zu durchbrechen. So hängt er beispielsweise in der Ouvertüre der Oper »*Il conte Ory*« zum Schluß nach dem Allegro ein paar Takte des Einleitungsmoderato an und läßt auf diese Weise das Stück elegisch ausklingen. Die Ouvertüre zur Oper »*Le siège de Corinthe*« schließt er programmatisch mit einem »Marche lugubre grècque«. Die Ouvertüre zu »*La gazza ladra*« ist mit Trommelwirbeln reichlich gespickt und hat ein ganz militärisches Gepräge. Der Mailänder Korrespondent der Leipziger Mus. Zeitung fragte Rossini, wie es ihm denn eingefallen sei, zu diesem rührenden Sujet eine militärische Ouvertüre zu schreiben. Rossini soll zur Antwort gegeben haben: Weil in einer Szene der Oper Militär vorkommt. (Es handelt sich nämlich einfach um die Rückkehr eines einzelnen Soldaten aus dem Kriege.) Der Mailänder Korrespondent ruft aus: »Doch spricht dieser Meister immerwährend von der Philosophie der Musik[1].«

Trotz ihrer saloppen Mache haben diese Ouvertüren alle eine gewisse Verve, eine Eleganz in der Behandlung der Themen und in der Orchestration, welche ihre großen Erfolge begreiflich erscheinen lassen. Am wirkungsvollsten von allen ist natürlich die Ouvertüre zu »*Wilhelm Tell*«, in der sich Rossini von der stereo-

[1] Vgl. Amadeus Wendt, »Rossinis Leben und Treiben, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn v. Stendhal«, Leipzig 1824.

typen Form seiner Ouvertüren ganz losriß und versuchte, eine wirkliche Programmouvertüre zu schreiben. Was dabei herauskam, ist freilich nichts anderes als ein höchst effektvolles Opernpotpourri. Daß der knallige Schluß mit dem Aufgebot von vier Trompeten seine Wirkung auf ein empfängliches Publikum stets ausübt, ist begreiflich. (Rossini hat übrigens in der Ouvertüre zur Oper »*Roberto Bruce*«, welche Oper er gemeinsam mit Niedermayer komponierte, 8 Trompeten verwendet.) Diese sensationelle Art, in der Rossini (von Berton scherzweise »Monsieur Crescendo« genannt) seine Ouvertüren schrieb, läßt es wenn auch nicht verzeihlich, so doch verständlich erscheinen, daß man nicht bloß in Paris, sondern allerorten diese Stücke bejubelte, daß man in Wien über dem Rossini-Taumel Beethovens ganz vergaß. Die grenzenlose Begeisterung für Rossini und seine Ouvertüren soll ja die Veranlassung gewesen sein, daß Schubert seine Ouvertüren im italienischen Stile schrieb, durch die er, wie behauptet wurde, die ganze Art persiflieren wollte. Es sind auch zwei Konzertouvertüren Rossinis, eine zur Kantate »*Il Pianto d'armonia*«, 1808 in Bologna aufgeführt, und eine andere, die mit einem dreistimmigen Chorstücke zur Totenfeier Canovas 1823 in Treviso gespielt wurde, bekannt. Über diese letztere schreibt Wendt[1]: »Jene Ouvertüre, die unter dem Namen ‚Symphonie für Canovas Büste' vielen Beifall fand, wurde kürzlich in einem Konzerte in Wien (nach einem Berichte in der Dresdener Abendzeitung 86) als sehr lustig und des Gegenstandes unwürdig mit Mißfallen gehört.«

**Meyerbeer**, in dessen Werken die guten und schlechten Eigenschaften der großen Oper ihre Spitze erreichen, hat auf dem Gebiete der Ouvertüre nicht viel zu sagen gewußt. Er war so durch und durch Theatermensch, daß ihm alles, was nicht unmittelbar mit der Bühne Zusammenhang hatte, wenig Interesse abgewann und auch wenig glückte. Lavoix[2] versucht eine Rettung Meyerbeers gegenüber der Anschuldigung, er hätte es nicht verstanden, Ouvertüren zu schreiben. Er weiß sogar drei Arten von Ouvertüren bei Meyerbeer nachzuweisen: »L'introduction, page courte et caractéristique, dans laquelle il traite avec une incroyable habileté de main un ou deux des thèmes principaux de l'oeuvre; telles sont les pages initiales de Robert, des Huguenots, del' Africaine, 2e l'ouverture proprement dite,

[1] l. c. S. 436.

[2] »L'Histoire de l'instrumentation«, S. 398 f.

ou il développe en symphoniste consommé les trois idées qui font le sujet de sa pièce instrumentale; citons dans ce genre celle du Pardon de Ploërmel, de Struensée et de l'Étoile du Nord; enfin 3$^e$, l'ouverture dansée et mimée, dont nous trouvons un exemple dans le Crociato.« Wenn es aber dazu kommt, die drei Ouvertüren zu charakterisieren, so weiß Lavoix nicht viel mehr zu sagen, als daß die erste Art kurz ist, die zweite Art lang und die dritte ist eben allein die Ouvertüre zum »*Crociato*«. In Wahrheit ist bei den Meyerbeerschen Ouvertüren historisch-kritisch nicht viel zu holen. Sie sind im großen und ganzen mosaikartig aus den Themen der Opern zusammengesetzt, ohne irgendwelche dramatische Absicht und ohne irgendwelche sinfonische Ausführung. Es sei denn, daß man die Zerarbeitung des Lutherliedes »Ein' feste Burg ist unser Gott« in der Einleitung zu den »*Hugenotten*« schon als programmatische oder sinfonische Arbeit bezeichnen würde. Noch ein zweites Mal hat Meyerbeer ein Kirchenlied in der Ouvertüre verwendet, nämlich in der zu »*Dinorah oder die Wallfahrt nach Ploërmel*«, in welcher der Chor hinter dem Vorhange das Orchesterspiel mit dem Gesange des »Ave Maria« unterbricht. Die einzige Ouvertüre Meyerbeers, die einer ernsten Kritik standzuhalten vermöchte, ist die zum »*Struensee*«, in der er wirklich versucht hat, sich vom Theaterplunder loszumachen. Meyerbeer soll übrigens schon vor seinem 10. Jahre eine Ouvertüre zu Wielands »*Alceste*« geschrieben haben, eines seiner Jugendwerke, durch welches die Aufmerksamkeit seiner Umgebung auf das in ihm schlummernde Talent gelenkt wurde. Im Jahre 1862 schrieb er für die Eröffnung der internationalen Ausstellung in London eine Ouvertüre in Form eines Marsches.

Nun zur anderen Richtung der französischen Oper. Auch sie knüpft an die französischen Klassizisten an, an Grétry, Méhul, Catel usw. Im Schaffen dieser Komponisten hatte ja neben der ernsten Oper die komische Oper einen breiten Raum eingenommen. In ihrer Vorliebe für kurze melodiöse Formen waren sie geradezu prädestiniert als Verfasser heiterer Werke und haben sich als solche heutzutage weit eher lebendig erhalten wie mit ihren ernsten Werken, zu deren Wirkung auf uns die technischen Mittel ihrer Zeit nicht mehr ausreichen. Noch viel mehr aber prävaliert die heitere Richtung bei den Musikern der späteren französischen Epoche, bei Boieldieu, Isouard, Auber, Hérold. Von ihren seriösen Werken hat sich mit geringen Ausnahmen, wie z. B. »*Die Stumme von Portici*«, nichts mehr in unserer

Zeit zu behaupten gewußt; ihre heiteren Werke sind jedoch für die Zeitgenossen unter den deutschen Komponisten vorbildlich geworden und bilden auch heute noch das Entzücken jedes wahren Musikers. Hier in den komischen Opern erscheinen die kleinen, sangbaren Formen den Texten ganz angemessen und sind stets willkommen. Die Vorliebe für die kleinen Formen äußert sich bei dieser jüngeren Generation schon in ihren Ouvertüren. Diese haben eine gewisse saloppe Form, die der klassischen äußerlich nachgebildet ist; natürlich ist von irgendwelcher sinfonischen oder orchestralen Arbeit keine Spur. Aus den Melodien und melodischen Teilchen, welche ihnen die Opern bieten, setzen sie mosaikartige, amüsante, graziöse Potpourris zusammen, welche das Publikum schon zu Beginn der Oper wie eine Menukarte orientierten, was für Leckerbissen es zu erwarten habe. Um diese Zeit ist Frankreich das Eldorado der Potpourri-Ouvertüre. Niemand nimmt diese Pseudoform einem Komponisten übel, ja, man fordert sie geradezu von ihm. Daher kann es auch vorkommen, daß die Ouvertüre von einem anderen Komponisten zusammengestellt wird, wie dies z. B. Adam für Boieldieus »*Weiße Dame*« getan hat. Gerade von Boieldieu rührt jedoch noch ein interessanter und recht graziöser Versuch einer Programmouvertüre her: in seiner Oper »*Le petit chaperon rouge*«. Die Oper bringt bekanntlich das Märchen vom Rotkäppchen ins Menschliche, allzu Menschliche übersetzt. Der Wolf ist hier ein alter Frauenjäger, der an der Naivität eines einfachen Bauernmädchens zuschanden kommt. Die Ouvertüre hierzu beginnt mit einer ganz frei rezitativisch durchkomponierten Einleitung, in welcher der Komponist einen Teil des wirklichen Kindermärchens schildert. Er schreibt über die Partitur: »*Le sujet de cette ouverture est une partie du conte du petit Chaperon. — L'auteur croit devoir en donner le programme sous chaque phrase musicale, pour que le chef d'orchestre fasse sentir les usances, qui sans cette précaution pourraient échapper à l'attention.*« Über jeder Phrase steht wirklich, welchen Moment des Märchens sie wiedergibt, wobei die Flöte das Rotkäppchen und der Fagott den Wolf repräsentiert. (Ganz witzig geht der Fagott dort, wo der Wolf die Stimme des Rotkäppchens nachzuahmen sucht, in die höchste Lage hinauf.) Die Überschriften lauten: »*Le petit chaperon-rouge se promène dans le bois*«, »*Le loup aperçoit le petit chaperon*«, »*Le loup répond*«, »*Mouvement de frayeur*«, »*Dialogue du loup et du chaperon*«, »*Le petit chaperon raconte au loup qu'elle va chez la Mère-grande*«, »*Le loup se met en course pour arriver avant le petit*

*chaperon chez la Mère-grande*«, »*Le loup frappe à la porte — la Mère-grande demande: ,qui est là?' le loup repond: ,le petit chaperon.' ,Tirez la bobinette' etc.*«, »*Entrée du loup contrefaisant le petit chaperon*«, »*Effroi de la Mère-grand reconnaisant le loup*«; und nun setzt die eigentliche Ouvertüre, aus den Themen der Oper gebildet, in der üblichen Form ein.

Dieser niedliche Scherz ist wirklich eine Ausnahme. Alle anderen Opernouvertüren, die Frankreich um diese Zeit hervorgebracht hat, schwimmen ganz im Fahrwasser des Potpourris; von dieser Seuche sind nicht bloß die Franzosen wie Auber, Hérold, Halévy u. a., sondern auch die Italiener ergriffen und zwar sowohl die Italiener, die in ihrem Vaterlande wirkten, als auch diejenigen, die dem Beispiele Cherubinis, Rossinis, Spontinis folgend in Paris ihr musikalisches Hauptquartier aufschlugen. Paccini, Mercadante, noch mehr aber Bellini und Donizetti ließen von der Melodieseligkeit ihrer Opern viel auf die Ouvertüren übergehen. Dabei wurde keine Rücksicht darauf genommen, ob die im Orchestervorspiel auftauchenden Themen solche waren, die für die Handlung oder das Milieu des Werkes besonders charakteristisch waren. Hauptsache war und blieb es, daß sie recht ins Ohr gingen und wenn möglich sich gut zueinander fügten; selbst auf dieses letztere Moment, das Zueinanderpassen, wurde nicht immer viel Gewicht gelegt. Eine Einzelerscheinung inmitten dieser Epoche der Bänkelsängerei ist Donizettis »*I Martiri*«, wo die Orchestereinleitung ebenso wie in Meyerbeers »*Dinorah*« durch einen Chor hinter der Szene unterbrochen wird. Eines muß allerdings zugegeben werden: diese Ouvertüren, die aus den sangbarsten und dankbarsten Stellen der Oper zusammengesetzt waren, sind — und zwar heute noch — viel amüsanter als andere, höchst korrekt nach der Regel geschriebene. Aus dieser Zeit datiert denn auch die große Popularität der Ouvertüre, Popularität im weitesten Sinne genommen; denn die Melodien aus den verschiedensten Opern, die man in allen Straßen und Gassen pfiff, die hatte man in diesen Ouvertüren hübsch beisammen. Daraus erklärt sich auch die merkwürdige Zäheit, mit der sich einzelne Ouvertüren von Opern oder Komponisten aus dieser Zeit, die sonst längst verblichen sind, erhalten haben und noch immer Repertoirestücke — zum mindesten der Garten- und Militärkonzerte — bilden. Um ein oder zwei Beispiele herauszuheben nenne ich die Ouvertüre zu »*Zampa*« von Hérold oder zu den »*Puritanern*« von Bellini.

Diese Potpourri-Ouvertüren sind gewissermaßen die extremsten

Auswüchse des höheren Typus »Programmouvertüre«. Selbst in diesen platten Machwerken ist unbewußt jene Tendenz, welche die ganze Geschichte der Ouvertüre durchzieht, wenn auch verzerrt, enthalten: das Bestreben nach dem Zusammenhang mit dem Drama. Hand in Hand damit geht aber eine vollständige Vernachlässigung der Form und des ursprünglich sinfonisch gedachten Charakters der klassischen Ouvertüre, eine Vernachlässigung, die nicht aus Prinzip, sondern mangels technischen Könnens erfolgte und nur dazu beitrug, den Sinn für die Größe und das Ebenmaß der klassischen Form zu zerstören.

---

# X. Kapitel.

## Berlioz, Liszt, Wagner.

Die musikalische Richtung, die durch die Namen Berlioz, Liszt, Wagner umgrenzt ist, wird gewöhnlich als die Epoche der Programmatik κατ' ἐξοχήν angesehen. Gewiß ist das Hinneigen zu programmatischen Tendenzen und infolgedessen die koloristische Ausnützung klanglicher Wirkungen eines der hervorstechendsten Kennzeichen dieser Richtung. Es hat aber Kunstepochen gegeben, in denen die Programm-Musik viel schärfer zum Ausdrucke kam, Komponisten, die noch viel bewußter Programm-Musiker waren, und die das koloristische Element noch mehr zur Geltung brachten wie die drei genannten Meister und ihre Jünger. Das essentielle Merkmal jener Komponistenschule, die mit dem Namen »Neudeutsche Schule« bezeichnet wird, liegt demnach keineswegs allein in der programmatischen Konzeption oder im Kolorismus. Viel eher könnte man die Emanzipation von der Herrschaft der Form als ihr Charakteristikon bezeichnen; keine Emanzipation, die im grundstürzenden Zerstören besteht, aber die Loslösung von der beengenden Fessel des formalen Zwanges, die Unterordnung der Form unter den Inhalt. Diese Emanzipation besteht nicht bloß im Auflösen der früheren Formentypen, namentlich des Sonatenschemas, sondern auch in einer völligen Änderung des Prinzips musikalischer Technik infolge Ersetzung der thematisch-harmonischen Arbeit durch die motivisch-kontrapunktische. Hierbei wird einzelnen Motiven (Leitmotiven) durch die Beziehung auf inhaltliche Momente eine über das Reinmusikalische weit hinausgehende Bedeutung gegeben und durch

die Ausnützung assoziativer Vorstellungen die Ausdrucksmöglichkeit der Musik gesteigert. Außerdem tritt hierzu noch ein Übergreifen über die bisherigen Grenzen der verschiedenen Gebiete vokaler und instrumentaler Musik, worin ja schon Beethoven mit seiner Neunten Sinfonie vorangegangen war. Wie es meist zu gehen pflegt, daß erst eine Einwirkung von auswärts dazu führt, latenten Strömungen im Kunstleben eines Volkes plötzlich zum Durchbruche zu verhelfen, so hat auch zur Entfaltung der neu-deutschen Richtung ein Franzose, **Hektor Berlioz**, den Anstoß gegeben. Berlioz aber, so revolutionär er in anderer Hinsicht sein mag, in seinen Ouvertüren steht er noch ganz auf dem Boden seiner unmittelbaren Vorgänger: einerseits der französischen Opernkomponisten, andererseits der deutschen Romantiker. Das, was an den Ouvertüren vielleicht sonderbar und ungewohnt anmutet, liegt keineswegs in der Gestalt, sondern in dem, was eben die Eigenart Berlioz' ausmacht: in der fremdartigen, oft bizarren Melodik, in der mehr motivischen als thematischen Arbeit und in der geistreichen, wenn auch nicht immer klangschönen Instrumentierung. Alle diese Merkmale sind den Ouvertüren Berlioz', mögen sie nun als Einleitungen zu Opern oder als Konzertstücke geschrieben sein, eigen. Zu den ersteren gehören die Ouvertüre zu »*Benvenuto Cellini*«, sowie die Ouvertüre »*Carnaval Romain*«, die er nach Motiven des »*Cellini*« ursprünglich für Konzertzwecke schrieb, dann als Zwischenaktsmusik für die Oper bestimmt hat, weiter die Ouvertüren zu »*Beatrice und Benedikt*« und »*Die Trojaner in Karthago*«, endlich auch die als Konzertouvertüre bekannte »*Die Femrichter*«, welche zu einem dramatischen Jugendwerke gehört. Zur letzteren Gruppe gehören Ouvertüren, die durch Dichtungen — dramatische oder epische — angeregt sind, wobei Berlioz' Vorliebe für englische Dichter zutage tritt; es sind dies die Ouvertüren zu »*Der Corsar*« (von Byron), Shakespeares »*König Lear*« und zu zwei Romanen von Walter Scott: »*Waverley*« und »*Rob Roy Mac Gregor*«. In den Operneinleitungen zeigt sich eine gewisse Hinneigung zur potpourriartigen französischen Ouvertüre; in den Konzertouvertüren ist der Einfluß der deutschen Romantiker deutlich zu spüren. Im allgemeinen hat Berlioz in seinen Ouvertüren die klassische Form nie ganz verlassen und das Programm, welches in seinen anderen Werken stets das treibende Agens ist, immer unter die Herrschaft des formalen Schemas gestellt. Noch hatte Berlioz mit allen seinen umstürzlerischen Prinzipien nicht den Mut, in diesen Stücken, die nur den Namen nach Ouvertüren, in Wirklichkeit aber musika-

lische Illustrationen poetischer Vorgänge sein wollen, den überkommenen Formen ganz zu entsagen und sich neue, nur durch den Inhalt diktierte, zu bilden.

Den entscheidenden Schritt in dieser Frage hat **Franz Liszt** getan, und zwar in zweifacher Hinsicht entscheidend: einmal, weil er durch die Bezeichnung »Sinfonische Dichtungen« es ablehnte, wie die Meister vor ihm bei Werken, denen nie Einleitungscharakter zugedacht war, von Ouvertüren zu sprechen, und geflissentlich hervorhob, daß seine Schöpfungen musikalische Darstellungen poetischer, d. h. objektivierter oder rein subjektiver Geschehnisse seien; dann aber, weil er, wie in der Nomenklatur, auch in der Formengebung, jede Anlehnung an die Form der früheren Ouvertüren vermied. Liszt hatte eben den Mut, bis zur letzten Konsequenz das durchzuführen, was anderen vor ihm auch schon aufgedämmert war, worüber sie sich jedoch nie wirklich Rechenschaft zu geben getrauten. Es ist hier unbedingt geboten, einen Teil dessen zu wiederholen, was Richard Wagner in seinem Briefe »Über Franz Liszts symphonische Dichtungen«[1] schreibt: »Unwillkürlich kam mir nach Anhörung eines der neuen Lisztschen Orchesterwerke eine freudige Verwunderung über die glückliche Bezeichnung derselben als ‚symphonische Dichtung' an. Und wahrlich ist mit der Erfindung dieser Bezeichnung mehr gewonnen, als man glauben sollte; denn sie konnte nur mit der Erfindung der neueren Kunstform selbst entstehen. Das klingt gewiß selbst Ihnen sonderbar, und deshalb will ich Ihnen recht bestimmt meine Ansicht mittheilen.

Zunächst erinnern der ungefähre Umfang und die Titelbenennung der einzelnen Orchesterwerke an die bereits zu bedeutender Ausdehnung erwachsene ‚Ouverture' der vorangehenden Meister. Welch' unglückliche Bezeichnung diese ‚Ouverture' war, namentlich für Tonwerke, die überall glücklicher, als zur Eröffnung einer dramatischen Aufführung placiert waren, das hat gewiß schon jeder gefühlt, der sich, zumal seit Beethovens großem Vorgange, genötigt fühlte, seinem Musikstücke immer wieder diese Bezeichnung zu geben.«

Wagner spricht also selbst aus, daß ein gewisser Zusammenhang oder, besser gesagt, eine Art Sukzessionsverhältnis zwischen den Ouvertüren der früheren Zeit, speziell den Konzertouvertüren, und den »Sinfonischen Dichtungen« Liszts bestehe.

Einen Beweis für diese Nachfolgerschaft bildet bei einigen

---

[1] »Gesamm. Schriften und Dichtungen«, V. Bd.

der »Sinfonischen Dichtungen« die Art und der Anlaß ihres Entstehens: Der »*Tasso*« war ursprünglich als Vorspiel zu einer Festaufführung des Dramas anläßlich der Zentenarfeier für Goethe gedacht, der »*Prometheus*« bildete die Instrumentaleinleitung zu dem Zyklus von Gesängen aus Herders »*Entfesseltem Prometheus*«, gleichfalls für eine festliche Gelegenheit geschrieben. Vom »*Orpheus*« wird die nicht ganz glaubliche Behauptung aufgestellt[1], daß er einer Aufführung von Glucks »*Orpheus*« als Vorspiel vorangehen sollte. Auch »*Hamlet*« dürfte vielleicht seine Entstehung einem ähnlichen Anlasse verdanken[2], und eine rauschendere Festouvertüre als es die »*Festklänge*« sind, ist wohl kaum denkbar.

So sieht man, daß gerade unter diesen »sinfonischen Dichtungen«, mit denen Liszt der alten Ouvertüre abschwören wollte, mehrere sind, die spezifischen Einleitungscharakter haben. Aber noch ein anderer, anscheinend vielleicht äußerlicher, in Wahrheit gewichtiger Umstand lassen sie als Nachkommen der alten Ouvertüre erkennen: ihre Einsätzigkeit.

Das genaue Festhalten an irgendeinem dichterischen Programm könnte unter Umständen eine Mehrsätzigkeit ermöglichen, ja vielleicht sogar direkt fordern. Das hat Liszt dadurch bewiesen, daß er programmatische Tonwerke schrieb, die mehrsätzig sind: Die »Faust«-Sinfonie und die »Dante«-Sinfonie. Daß er seine sinfonischen Dichtungen konsequent einsätzig gestaltet, zeigt, daß er damit einen bestimmten Begriff verband und sie anderen programmatischen Werken, die er nicht so bezeichnete, direkt gegenüberstellen wollte. Diese Einsätzigkeit ist mit verschwindend wenigen Ausnahmen als ein wesentliches Merkmal der sinfonischen Dichtung bis in unsere Tage hinein beibehalten worden, so daß damit wenn auch keine Form, so doch ein typisches Merkmal geschaffen wurde. Die Form oder — besser gesagt — die Formen, die Liszt seinen Werken gibt, hat er ganz frei gestaltet, sie aus dem jeweiligen Vorwurfe heraus geschaffen; aber auch hierin zeigt sich noch bei einigen der Anschluß an die alte Konzertouvertüre. Wenngleich das starre Schema der klassischen Ouvertüre, ja selbst das freier ausgestaltete der romantischen Zeit in keiner sinfonischen Dichtung mehr greifbar zum Ansdrucke kommt, so sind doch flüchtige Spuren davon in einer oder der anderen zu entdecken. Zunächst möchte ich da auf den »*Orpheus*« hinweisen, der aller-

---

[1] L. Ramann, »Franz Liszt«, Bd. II, 2, S. 282.

[2] Das Ms. der Partitur trägt die Überschrift: »Vorspiel zu Shakespeares Drama«.

dings in seiner ganzen Bildung die loseste und rhythmisch am meisten aufgelöste aller sinfonischen Dichtungen ist. Ebenso wäre das Gerüst der Ouvertürenform, obwohl stark umgemodelt, im »*Prometheus*« und im »*Hamlet*« zu erkennen. Im allgemeinen aber entnehmen die sinfonischen Dichtungen ihre Form dem jeweiligen Programm, dem sie sich illustrativ je nach seiner Besonderheit vollkommen anschmiegen. Dieses Programm ist nach Art und Herkunft ganz verschieden: oft ist es eine Dichtung (»*Ce qu'on entend sur le montagne*«, »*Les Préludes*«, »*Mazeppa*«, »*Hamlet*«, »*Die Ideale*«), bald ein Werk der bildenden Kunst (»*Hunnenschlacht*«, »*Von der Wiege bis zum Grabe*«), vielfach eine legendäre oder symbolische Person (*Tasso, Orpheus*, *Prometheus*, *Hungaria*). Näher auf die einzelnen Stücke einzugehen muß ich mir leider versagen, da sie nur im vollständigen Zusammenhange mit der dichterischen Grundlage zu verstehen und zu erklären sind und dies zu weit führen würde. Auch sind zahlreiche analytische Erklärungen geschrieben worden, unter denen ich namentlich auf die von L. Ramann in seiner Liszt-Biographie hinweisen würde.

Außer den sinfonischen Dichtungen hat Liszt noch einige Orchesterkompositionen geschaffen, die entweder ältere Formen ganz frei auslegen oder auf neuen, selbstkreierten Formen beruhen; dazu gehören die Episoden aus Lenaus »*Faust*«: »*Der nächtliche Zug*« und »*Der Tanz in derDorfschenke*«, der »*Mephisto*«-*Walzer* (in zwei Varianten), der »*Triomphe funèbre du Tasse*«, das Festvorspiel für das Bühnenfestspiel in Weimar 1857 und die Orchesterbearbeitung einzelner seiner ursprünglich für Klavier komponierten »*Ungarischen Rhapsodien*«. In diesen Rhapsodien, denen der aus einem langsamen (lassan) und einem schnellen (friss) Teile sich zusammensetzende ungarische Nationaltanz »*Czardas*« zugrunde liegt, begegnen wir jenem uralten Prinzip, das uns zum ersten Male deutlich in der Zusammenstellung von Pavane und Gagliarde entgegengetreten ist.

Wirkliche Einleitungsstücke schrieb Liszt zu seinen beiden großen geistlichen Werken, dem »*Christus*« und der »*Legende von der heiligen Elisabeth*«. Beide sind auf alten Kirchenmelodien aufgebaut; die zu »*Christus*« auf dem *Rorate coeli*, die zur »*Heiligen Elisabeth*« auf einer Hymne zu Ehren dieser Heiligen. Die Themen entwickeln sie frei-rhapsodisch, teilweise dadurch, daß sie wie in Versetten darüber psalmodieren. Über einen bloß vorbereitenden Charakter gehen sie nicht hinaus und verzichten darauf, selbständig schon das Interesse auf sich zu lenken.

Für unsere Betrachtung hat Liszt also deswegen große Bedeutung, weil er durch Schaffung eines Typus freier Orchesterformen, die an die Stelle der früheren Konzertouvertüren traten, die Konzertmusik neu befruchtet hat; der Ouvertüre als Einleitungsmusik hat er weniger Beachtung geschenkt.

**Richard Wagner** dagegen anerkannte die introduktorische Funktion der Ouvertüre; dabei hat er Einleitungsstücke geschaffen, die über ihren ursprünglichen Wirkungskreis weit hinauswuchsen und mindestens ebensosehr, wenn nicht mehr, vom Standpunkte konzertierender Orchestermusik zu betrachten sind. Wohl kein Tonsetzer hat so wie er gleichzeitig die programmatisch-poetischen wie die musikalisch-formellen Möglichkeiten, welche die Ouvertüre bietet, ausgeschöpft. Das ist gewiß keine Blasphemie gegenüber den anderen großen Meistern; sicher sind Beethovens Ouvertüren von niederschmetternder Wucht und Größe, die Webers von hinreißendem Schwunge, diejenigen Mendelssohns von kristallklarer Reinheit der Form, jene Mozarts von nie versiegender Schönheit und Einheitlichkeit; aber an unmittelbarer Wirkung sowohl im Theater, wie im Konzertsaal sind ihnen die Wagnerschen überlegen. Das kommt vor allem daher, weil sie voll sind des dramatischen Lebens, das aus Wagners Bühnenwerken überall quillt, weil sie den Stimmungsgehalt, den Wagner ihnen einzugießen willens war, auch wirklich voll und ganz beinhalten, bei aller Unterordnung unter die Herrschaft der poetischen Idee die Linie des Musikalisch-Künstlerischen aber nie überschreiten; endlich weil sie, wie alle Wagnerschen Werke, das Orchester, das heißt die Zusammenfassung der verschiedenen Instrumente und Instrumentengruppen, in seiner höchsten Pracht und in kaum zu überbietender Ausdrucksfähigkeit zeigen.

Wagner hat sein musikalisches Wirken eigentlich als Ouvertürenkomponist begonnen, hat sich als solcher seine ersten Sporen verdient. Nach mannigfachen kompositorischen Versuchen gelang es ihm, 1830 die Aufführung einer Konzertouvertüre (B-dur) im Hoftheater zu Dresden durchzusetzen. Schon mit diesem Erstlingswerke scheuchte er die braven Hofmusiker aus ihrer behaglichen Ruhe auf; ein durch die ganze Ouvertüre alle vier Takte lang fortissimo wiederkehrender Paukenschlag brachte sie zur Verzweiflung. Das Publikum scheint sich ähnlich ablehnend verhalten zu haben. Ende des Jahres 1831 und Anfang 1832 vollendete er zwei Konzertouvertüren für großes Orchester, eine in D-moll, eine zweite — durch ihren fugierten Allegroteil bemerkenswert — in C-dur; außerdem eine Ouvertüre zu Raupachs

damals Sensation erregendem Schaustück »*König Enzio*«. Diese »*König Enzio*«-Ouvertüre ist die erste der Jugendarbeiten Wagners, die jetzt durch den Druck allgemein zugänglich gemacht wurde. In den Jahren 1834—1837 entstanden noch einige Ouvertüren. Zu Neujahr 1835 schrieb Wagner eine Kantate »Beim Antritt des neuen Jahres«, die aus einer Ouvertüre und zwei Chorsätzen bestand; die Ouvertüre (C-moll, $^3/_4$) teilt sich in eine Einleitung, Andante sostenuto, und einen Allegroteil, der zum Schlusse in Presto übergeht. 1835 komponierte Wagner eine Ouvertüre zu dem in Magdeburg aufgeführten Schauspiele seines Freundes Theodor Apel »*Kolumbus*«. Um dieselbe Zeit vollendete Wagner die Ouvertüre »*Polonia*«, zu der er die erste Anregung im Winter 1831/32 erhalten hatte, als polnische Flüchtlinge durch Leipzig zogen. Endlich schrieb er 1837 zu Königsberg die Ouvertüre »*Rule Britannia*«, deren Partitur verloren gegangen war und erst 1904 wieder aufgefunden wurde. Die vier Ouvertüren »*König Enzio*«, »*Kolumbus*«, »*Polonia*«, »*Rule Britannia*« sind jetzt gedruckt veröffentlicht; man hat daher die Möglichkeit, die früheste Schaffensperiode des Meisters, in welche diese Werke gehören, zu betrachten und Wagners Stellung zur Ouvertürenform in jener Epoche festzustellen. Hierbei wird man konstatieren können, daß Wagner schon damals aus dem Geleise der landläufigen Ouvertürenkomposition herausgetreten ist und diesen Werken gewisse individuelle Züge aufgeprägt hat, die sie als die Schöpfung eines nicht alltäglichen Künstlers erkennen lassen. Von gewissen Äußerlichkeiten, namentlich in der Instrumentation (obzwar man diese, wenn auch äußere, Hülle eines Orchesterwerkes nicht als unwesentlich für die Gesamtkonzeption betrachten darf), soll abgesehen werden. Dahin gehört unter anderem der obstinate Paukenschlag in der B-dur-Ouvertüre (ja im gewissen Sinne auch die ursprünglich von Wagner gehegte Absicht, die Partitur in drei verschiedenen Tinten zu schreiben: Die Streichinstrumente rot, die Holzblasinstrumente grün und die Blechblasinstrumente schwarz), ferner auch das Massenaufgebot von Instrumenten, namentlich in der Ouvertüre »*Rule Britannia*«, wo zum Schlusse neben dem Hauptorchester noch eine Militärmusikkapelle in Aktion tritt. Diese Äußerlichkeiten, wie gesagt, sind es nicht, so effektvoll sie auch zu ihrer Zeit vielleicht gewesen sein mögen, die uns beim Anhören dieser Erstlingsfrüchte Wagnerischer Kunst fesseln; es ist vor allem das Auftauchen ganz eigener, für Wagners Schaffen charakteristischer melodischer Linien, dann die mächtige musikalische Gestaltungskraft, die aus jeder dieser Partituren

spricht, wenn sie auch nicht überall voll zum Durchbruche kommt. Die interessanteste von den vier Ouvertüren ist die »*Kolumbus*«-Ouvertüre, nicht bloß, weil sie die einheitlichste und eigenartigste ist, sondern auch deshalb, weil sie motivische Keime enthält, die sich dann im »*Fliegenden Holländer*« und im »*Rheingold*« voll entfaltet haben. Das Wasser, sei es nun der gewaltige Ozean oder der majestätische Strom, löst bei Wagner stets gewisse musikalisch-motivische Elemente aus. Dies liefert den Beweis dafür, daß sich bei Wagner gewisse sinnliche Eindrücke stets unmittelbar in Musik umsetzten; daher wirken auch diese auf intuitivem, keinesfalls auf spekulativem Wege entstandenen tonmalerischen und programmatischen Stellen sofort in gleicher Weise auf den Hörer und erzeugen in ihm ohne weitere verstandesmäßige Hilfsmittel dieselbe Stimmung, aus der heraus sie geschaffen wurden.

Im übrigen bieten diese vier Ouvertüren nach der formalen Seite hin nichts Besonderes. Sie sind in der bekannten Form der Konzertouvertüre mit langsamer Einleitung und darauffolgendem Allegrosatze geschrieben; in der »*Polonia*«-Ouvertüre sind zwei polnische Volkslieder, in der »*Rule Britannia*« die bekannte englische Nationalhymne verwertet.

In die Zeit der Komposition dieser Ouvertüren fallen auch Wagners erste musikdramatische Versuche. Seine erste Oper, »*Die Feen*«, im Jahre 1834 aufgeführt, liegt jetzt gleichfalls gedruckt vor. Die Ouvertüre zu dieser Oper war das einzige Stück daraus, das zur Aufführung zu bringen ihm seinerzeit gelang; man hielt ihn damals eben nur immer für einen Ouvertürenkomponisten, dessen Opern besser unaufgeführt blieben. Der Erfolg der Ouvertüre, die in einem der »Logen«-Konzerte in Magdeburg aufgeführt wurde, war ein glänzender. Das Stück, gleichfalls in der landläufigen Ouvertürenform gehalten, nimmt seine Themen aus der Oper, in denen sich melodische Anklänge an spätere Wagnersche Werke, namentlich den »*Tannhäuser*«, kundgeben. Das Vorbild für diese Ouvertüre, teilweise auch für die vier Konzertouvertüren, ist unzweifelhaft Weber, dessen volkstümliche deutsche Art Wagner bei Dichtung und Musik der »*Feen*« namentlich vorgeschwebt hat.

Die nächsten Lebensjahre Wagners waren voll von unstetem Reisen von Ort zu Ort, von enttäuschten Erwartungen, aber auch von Plänen, Entwürfen und der Verheißung künftiger Siege. Im Jahre 1840 wird ein Werk vollendet, das uns ganz besonders interessieren muß, seine »*Faust*«-Ouvertüre. Es ist

bekannt, daß Wagner ursprünglich daran dachte, eine »Faust«-Sinfonie zu schreiben und dann den ersten Satz als Ouvertüre vollendete. Obzwar zu seinen frühesten Werken zählend, zeigt sie (allerdings im Jahre 1855 einer Umarbeitung unterzogen) den Meister ganz auf der Höhe seiner bezwingenden Kraft. Wagner hat ihr die folgenden Verse aus dem 1. Akt beigegeben:

Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen.
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt.

und somit gleich angedeutet, welche Seite der Faustnatur er in diesem Stücke widerspiegeln wollte.

Rein musikalisch genommen präsentiert sich das Werk in der klassischen Ouvertürenform. Doch wie anders, wie verschieden ist die Form hier ausgefüllt gegenüber den Mendelssohnschen, gegenüber den Weberschen Ouvertüren? Schon die Themen mit ihren ungebärdigen, ungewöhnlichen Intervallensprüngen; dann der melodische Rhythmus, der eigentlich nie das Gefühl des landläufigen Allegros aufkommen läßt; dann der ahnungsvoll verhauchende, gar nicht konzertmäßig-effektvolle Schluß!

Kaum erscheint es glaublich, daß ungefähr um dieselbe Zeit wie die »*Faust*«-Ouvertüre auch der »*Rienzi*« entstand, mit dem Wagner seinen ersten großen Bühnenerfolg errang. Wie die ganze Oper, so steht auch die Ouvertüre stark unter dem Einflusse Spontinis, dessen pompöser, lärmender Art sie — wenn auch veredelt — folgt. Trotz der ihr innewohnenden Brutalität hat sie Wendungen, Melismen, die ganz eigener Natur, eben »Wagnerisch« sind, ist sie überhaupt das kraftstrotzende Werk eines genialen Meisters; der dröhnenden Wucht des »Santo spirito cavaliere« kann sich in der Ouvertüre wie in der Oper niemand entziehen.

Die Ouvertüren der musikdramatischen Werke Wagners vom »*Fliegenden Holländer*« bis »*Parsifal*« könnte man in zwei Gruppen scheiden: die einen, welche ein inhaltlich und formal abgeschlossenes Ganze bilden, und die andern, die durch ihren Stimmungsgehalt und ihren Bau direkt in die Handlung hinüberleiten. Die ersten sind Einleitungen zum ganzen Drama; ihr poetischer Gehalt umschließt Ideen, die der ganzen Handlung präludieren, auf sie vorbereiten sollen. Die letzteren sind nichts als knappe Einführungen in die erste Szene. Zu dieser zweiten Gruppe ge-

hören die Einleitungen zu den Dramen des Nibelungenzyklus, zu der ersteren Gruppe gehören alle anderen.

Daran ändert auch der Umstand nichts, daß die Vorspiele zu »*Tristan*«, »*Meistersinger*« und »*Parsifal*« keinen deutlichen Abschluß haben und musikalisch mit dem Beginn des Dramas verknüpft sind. Anscheinend hat Wagner in allen Werken nach »*Rienzi*« die Ouvertürenform verlassen und Vorspiele geschaffen, welche sich auf der Grundlage von Programmen, die aus den zu einzelnen speziell erschienenen programmatischen Erläuterungen ersichtlich sind, aufbauen. Über die Abkehr von der überlieferten Ouvertürenform hat sich Wagner einmal speziell geäußert in seiner Besprechung der sinfonischen Dichtungen Liszts[1].

Was Wagner da über die Unverwendbarkeit der Ouvertürenform zwecks Kundgebung einer dramatischen Idee sagt, hat für die programmatische Konzertouvertüre Geltung, für die Operneinleitung aber nicht. Es stünde sonst im Widerspruche mit seinen eigenen Ansichten, die er vorher in »Oper und Drama« und später geäußert hat[2]. Die Unverwendbarkeit der Ouvertürenform zur Schilderung dramatischer Vorgänge führt Wagner auf die zwei stilistischen Prinzipien aller sinfonischen Formen, den Wechsel und die Wiederholung, zurück. Logischerweise ist aber in den Operneinleitungen, wo es sich ja nicht um die Entwickelung — die dem Drama selbst vorbehalten bleiben muß — sondern um die Vorbereitung und allgemeine Übersicht von Stimmungen handelt, gerade die Anwendung dieser beiden Prinzipien am Platze. Wagner ist es auch, der von ihrer Verwendung in seinen Ouvertüren den ausgiebigsten Gebrauch machte. Wenn, wie in den meisten Dramen Wagners, es sich um den Widerstreit zweier Ideen oder idealer Prinzipien handelt, kann dies in der Ouvertüre kaum anders ausgedrückt werden als durch die Gegenüberstellung und den Wechsel zweier motivisch und agogisch voneinander verschiedener Themengruppen. Und ebenso ist die Wiederkehr zu der Stimmung und daher zur Thematik des Anfangs notwendig, um die notwendige Beruhigung wieder eintreten zu lassen; gerade in dieser Rückkehr zum Ausgangspunkte liegt oft die machtvolle Wirkung Wagnerscher Vorspiele.

Die idealste — weil musikalisch und programmatisch einheitlichste — Operneinleitung, die Wagner geschrieben, ist meiner

---

[1] Vgl. »Ges. Schriften«, Bd. V.

[2] Vgl. hierzu auch Klauwell, »Geschichte der Programm-Musik«, Leipzig 1910, S. 140.

Meinung nach die zu »*Lohengrin*«. Jene Stimmung, die der Meister, nach seiner Erläuterung dazu, in ihr wiedergeben wollte, wird wirklich unmittelbar in uns wach. Man fühlt sich tatsächlich in andere Sphären versetzt; Klänge, die nicht von unserer Welt sind, ertönen, unfaßbare Vorstellungen dämmern ahnungsvoll in uns auf. Die »wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen« ist nach Wagners eigenen Worten jener poetische Vorgang, der im Vorspiele durch Töne dargestellt werden soll. Durch die programmatische Erläuterung zum »*Lohengrin*«-Vorspiele gibt uns Wagner einen Wegweiser mit in diese Welt des Übersinnlichen, Ungeschauten; was wir sonst nur ahnungsvoll fühlen, wird in sinnliche Anschauung übersetzt. Und obwohl die weihevolle D-dur-Stelle, in der der Gipfelpunkt erreicht wird, in ihrer Majestät eigentlich keiner weiteren Deutung bedarf, wird sie uns doch noch verständlicher, wenn wir uns vorstellen, daß sie die Enthüllung des Grales versinnbildlicht. Wenn dann zum Schlusse »im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers die hehre Schar verschwindet, wie aus ihm sie zuvor sich genaht«, so ist die Rückkehr zum Anfangsmotiv nicht bloß musikalisch, sondern auch poetisch gerechtfertigt. So greifen hier Programm und musikalische Gestaltung eng ineinander. All das dient aber nur dazu, uns für das Drama vorzubereiten, es nimmt die Spannung nicht vorweg, es ist nur Einleitung, das, was es sein soll. Eben deshalb, weil ganz für die Ziele des Dramas geschaffen, mit Fug und Recht bloß seinen Zweck als Einleitung erfüllend, wird das »*Lohengrin*«-Vorspiel trotz seiner großen Schönheiten im Konzertsaale weit seltener gehört als seine vielen anderen Geschwister.

Ganz anderer Art sind die Ouvertüren zu »*Der fliegende Holländer*«, »*Tannhäuser*« und »*Die Meistersinger von Nürnberg*«. Sie empfingen ihr Leben zwar aus dem Drama, sie geben dessen Inhalt — wie es Kierkegaard verlangt — »in zentraler Fassung«, aber sie sind doch zu selbständigen, für sich bestehenden Instrumentalkompositionen geworden, die ebenso Konzert- wie Einleitungszwecken dienen können. Ja, über die letzteren sind sie sogar hinausgewachsen, denn sie haben selbst einen so reichen Inhalt, daß sie das eigentliche Drama in seiner Wirkung fast beeinträchtigen. Man fühlt dies schon, wenn man die programmatischen Erläuterungen liest, die Wagner für die Ouvertüren zum »*Holländer*« und zu »*Tannhäuser*«, ebenso wie zu dem späteren »*Lohengrin*« geschrieben hat. Noch mehr wird man

dessen freilich beim Anhören der Stücke inne: die Höhepunkte, die Spannungen, die Kontraste, die Lösung, alles ist schon in den Einleitungen vorweggenommen. Vom rein dramatischen Standpunkte aus müßte man also diese Stücke bekämpfen. Wenn man sie aber hört, vergißt man alle Forderungen der Dramatik, alle stilistischen Prinzipien, und taucht unter in diesen ewigen Born von Schönheit.

Die programmatischen Erläuterungen der »*Holländer*«- und »*Tannhäuser*«-Ouvertüre, ebenso des »*Meistersinger*«-Vorspieles sind mehr Erklärungen, poetische Erläuterungen der schon vorhanden gewesenen Werke als die dichterischen Vorwürfe, auf Grund welcher die Stücke entstanden sind. Wenn dies auch von einem orthodoxen Programm-Musiker nicht als die richtige Schaffensweise bezeichnet werden würde, vom musikalischen Standpunkte aus ist es für die Stücke selbst nur ein Vorzug; denn wir werden mit Freude dessen gewahr, daß Wagner sich in ihrer Struktur vorwiegend von musikalischen Gesetzen hat binden lassen, ja daß er sogar darin die Erinnerung an die klassische Ouvertürenform nicht ganz losgeworden ist.

In der »*Holländer*«-Ouvertüre ist die Anlehnung an die klassische Form sehr deutlich zu merken; dem eigentlichen Hauptthema in D-moll steht als Seitenthema das Erlösungsmotiv auf der parallelen Tonart (F-dur) gegenüber. Eine Durchführung und Wiederkehr des ersten Teiles wird sich auch unschwer finden lassen, und die aufwärtsstürzende Geigenfigur zu Beginn der D-dur-Stelle, die als Koda aufzufassen ist, hat ihre Vorbilder bei Beethoven und Weber. Sieht man von den Einzelheiten der programmatischen Erläuterung für die Erklärung der einzelnen Stimmungsgegensätze ab, so prägt sich beim Anhören dieses Stückes ein poetischer Eindruck sofort ein: die Schilderung des ewig rollenden, ewig grollenden Weltmeeres. Hierfür hat Wagner ganz bestimmte musikalische Motive, ganz bestimmte instrumentale Ausdrucksmittel gebraucht, die sich schon vorher (in der »*Kolumbus*«-Ouvertüre) und später (in »*Tristan und Isolde*«) wiederfinden.

In der Erläuterung zur »*Tannhäuser*«-Ouvertüre hatte Wagner das Bestreben, manches, das nur rein musikalisch zu erklären gewesen wäre, auch poetisch auszulegen. Die Wiederkehr des Pilgerchors zum Schluß der Ouvertüre läßt sich gewiß als der Sieg der christlich-asketischen Idee über die heidnische Sinnlichlichkeit deuten; doch mag dabei auch die Beruhigung, welche das stilistische Prinzip der Wiederkehr in der Musik hervorruft, teilweise mit die Veranlassung dazu gewesen sein. Auch die

bekannte Geigenfigur, nach Wagners Erklärung ein »Schwirren und Säuseln der Lüfte, das zuvor wie schauriges Klagegetön verklungen« und dann »zum wonnigen Rausch erhabener Entzückung anschwillt«, läßt neben dieser poetischen Deutung auch eine rein musikalische zu. Wagner selbst fühlte die Monotonie, die darin gelegen wäre, den Pilgerchor von Anfang bis zu Ende durch die tiefen Blasinstrumente ausführen zu lassen, ohne einen klanglichen Gegensatz, der dann auch die Gelegenheit zur nötigen Entfaltung und Steigerung gäbe. Vielleicht hat Wagner selbst das Gefühl gehabt, daß in dieser Ouvertüre der Musiker den Dramatiker überwuchere; deshalb hat er sie später einer Umarbeitung unterzogen, ihre geschlossene Form aufgelöst und sie unmittelbar in die Venusbergszene übergehen lassen.

Eine geschlossene Form hat Wagner auch für die Einleitung zu »*Tristan und Isolde*« noch beibehalten. Wenn er auch nur von einem »Vorspiel« spricht, wenn auch die ganze Ouvertüre sich aus einem Motiv herausentwickelt, auf einer einzigen Grundstimmung aufgebaut ist, so ist sie doch eigentlich gegenüber der ersten Szene vollkommen abgeschlossen, woran auch die paar hinzugefügten Takte, welche die Überleitung bewerkstelligen sollen, nichts ändern können.

Auch im »*Tristan*«-Vorspiel wird man vielleicht die dreiteilige Form, welche das Gerüst der klassischen Ouvertürenform bildet, noch zu entdecken vermögen, ja, man könnte sogar so philiströs sein, von einer Durchführung zu sprechen, ohne dabei fürchten zu müssen, der Unwahrheit geziehen zu werden. Wenn, wie es nun einmal Aufgabe dieser Darstellung ist, das Seziermesser historischer Untersuchung angesetzt werden muß, werden eben Zusammenhänge bloßgelegt, über die man sich selbst am liebsten keine Rechenschaft geben möchte. Daß die Schönheit der Wagnerschen Werke und das Gefühl des Erhobenseins bei ihrem Anhören durch solche Feststellungen nicht leiden können, steht außer Zweifel.

Die ausgedehnteste der Wagnerschen Ouvertüren ist die von ihm gleichfalls als Vorspiel bezeichnete zu den »*Meistersingern von Nürnberg*«. Nietzsche, trotz seines äußeren Abfalls von Wagner innerlich doch sein größter Bewunderer, schrieb über sie:

»Ich hörte — wieder einmal zum ersten Male — Richard Wagners Ouvertüre zu den ‚Meistersingern‘: das ist eine prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst, welche den Stolz hat, zu ihrem Verständnisse zwei Jahrhunderte Musik als noch lebendig vorauszusetzen; — es ehrt die Deutschen, daß sich ein solcher

Stolz nicht verrechnete! Was für Säfte und Kräfte, was für Jahreszeiten und Himmelsstriche sind hier nicht gemischt! Das mutet uns bald altertümlich, bald fremd, herb und überjung an, das ist ebenso willkürlich als pomphaft-herkömmlich, das ist nicht selten schelmisch, noch öfter derb und grob, — das hat Feuer und Mut und zugleich die schlaffe, falbe Haut von Früchten, welche zu spät reif werden. Das strömt breit und voll: und plötzlich ein Augenblick unerklärlichen Zögerns, gleichsam eine Lücke, die zwischen Ursache und Wirkung aufspringt, ein Druck, der uns träumen macht, beinahe ein Albdruck —, aber schon breitet und weitet sich wieder der alte Strom von Behagen aus, von vielfältigstem Behagen, von altem und neuem Glück des Künstlers an sich selber, dessen er nicht Hehl haben will, sein erstauntes glückliches Mitwissen um die Meisterschaft seiner hier verwendeten Mittel, neuer erworbener unausgeprobter Kunstmittel, wie er uns zu verraten scheint. Alles in allem, keine Schönheit, kein Süden, nichts von südlicher feiner Helligkeit des Himmels, nichts von Grazie, kein Tanz, kaum ein Wille zur Logik; eine gewisse Plumpheit sogar, die noch unterstrichen wird, wie als ob der Künstler uns sagen wollte: ‚sie gehört zu meiner Absicht'; eine schwerfällige Gewandung, etwas Willkürlich-Barbarisches und Feierliches, ein Geflirr von gelehrten und ehrwürdigen Kostbarkeiten und Spitzen; etwas Deutsches, im besten und schlimmsten Sinn des Wortes, etwas auf deutsche Art Vielfaches, Unförmliches und Unausschöpfliches: eine gewisse deutsche Mächtigkeit und Überfülle der Seele, welche keine Furcht hat, sich unter die Raffinements des Verfalls zu verstecken, — die sich dort vielleicht erst am wohlsten fühlt; ein rechtes, echtes Wahrzeichen der deutschen Seele, die zugleich jung und veraltet, übermürbe und überreich noch an Zukunft ist.«

Auch im »*Meistersinger*«-Vorspiel beruht ein gut Teil der starken Wirkung, die davon ausgeht, auf jenen beiden stilistischen Prinzipien, welche Wagner literarisch bekämpft: der Wiederkehr und dem Wechsel. Den wuchtigen, mit altfränkischer Grandezza einherschreitenden Meistersingerthemen, die zum Schlusse im strahlenden Glanze auftauchen (fast wie die Wiederholung des ersten Teiles in der alten Ouvertürenform), steht das süß-sehnsüchtige Liebesmotiv gegenüber, und die reizvolle Umschlingung und wechselseitige Ablösung dieser beiden Stimmungsgegensätze ist es vorzugsweise, wodurch dieses Stück zu einem ewig neuen, immer zum ersten Male gehörten wird.

Ganz frei, also wirkliche Vorspiele sind die Einleitungen zu

den einzelnen Teilen der »*Nibelungen*«-Tetralogie. Es sind nur Stimmungsbilder, welche die ersten Szenen vorbereiten, manchmal durch tonmalerische Schilderungen den Bühnenvorgängen zu Hilfe kommend. In ihnen ist daher auch nicht mehr das geringste Restchen früherer Formen zu finden; sie ordnen sich vollkommen dem poetischen Vorwurf unter, den sie mit unvergleichlicher Anschaulichkeit wiedergeben. Wagner hat auch deshalb darauf verzichten können, sie durch ein veröffentlichtes Programm noch näher zu verdeutlichen. Dagegen hatte er dem »*Parsifal*«-Vorspiel ein Programm zugedacht, das sich in seinen nachgelassenen Schriften gefunden hat. Als den Inhalt des Vorspiels bezeichnet er die drei göttlichen Ideen: Glaube, Liebe, Hoffnung, und macht dies durch Beziehungen auf die einzelnen Themen des Vorspiels noch klarer. Das Programm hat Wagner auch dazu veranlaßt, dieses Vorspiel in eine gewisse, wenn auch lose Form zu gießen, zum Unterschied von den Einleitungen im »*Ring des Nibelungen*«; eine Form, die ebenso durch musikalisch-logische Gesetze diktiert erscheint als durch die poetisch-idealen Grundlagen, welche sie veranlaßt haben.

Das der Form nach freieste Instrumentalstück Wagners ist das »*Siegfried-Idyll*«, in dem sich Schöpfer- und Vaterwonne stillbeseligt umfangen. Die Verwendung der Motive aus dem 3. Akte des »*Siegfried*« sowie die Hineinverwebung eines alten Kinderliedes geschehen ohne jedwede äußere Fessel; es ist der subjektiv-lyrische Erguß einer beglückten Seele: ein Idyll in Tönen.

Die Richtung, die Liszt und Wagner der Tonkunst geistig wie technisch gewiesen hatten, ist für die ganze folgende Zeit die ausschlaggebende geworden, ohne daß sie seither eine nennenswerte Entwickelung durchgemacht hätte. Gleich beim ersten Aufleuchten dieser beiden Gestirne hatte sich ihnen eine Zahl kleinerer Sterne zugesellt, die allerdings von dem Licht jener beiden verdunkelt wurden, unter denen aber doch einer oder der andere verdienen würde, liebevoll betrachtet zu werden.

Einer der Ersten, der sich Liszt anschloß, war Joachim Raff, eine wunderliche Mischung von Philistrosität und Fortschritt. Äußerlich Programm-Musiker, hält er geradezu schulmeisterlich an den alten Formen der klassischen Musik fest. Seine Versuche, den Sinfonien Programme unterzulegen, sind als vollkommen gescheitert zu betrachten. Als Ouvertürenkomponist hat er bescheidene Bedeutung. Fünf mit Opuszahlen veröffentlichte Stücke, sämtlich Gelegenheitswerke (*Jubelouvertüre* op. 103, *Festouvertüre* op. 117,

*Konzertouvertüre* op. 123, eine Festouvertüre für Harmoniemusik anläßlich des Jubiläums der deutschen Burschenschaften op. 124 mit Verwendung von vier Stndentenliedern und eine kirchliche Ouvertüre über »*Ein' feste Burg*«), weiter vier Ouvertüren zu Shakespeareschen Dramen »*Romeo und Julia*«, »*Othello*«, »*Macbeth*« und »*Sturm*«) haben ihren Verfasser kaum überlebt.

Weit tiefer in das Wesen der Liszt-Wagnerschen Kunst eingedrungen war Alexander Ritter, dessen sinfonische Dichtungen noch immer nicht jenen Platz sich zu erringen gewußt haben, der ihnen gebührt (»*Seraphische Fantasie*«, »*Erotische Legende*«, »*Olafs Hochzeitreigen*«, »*Karfreitag und Fronleichnam*«, »*Sursum corda*«, »*Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*«). Auch die beiden Vorspiele zu seinen Opern »*Der faule Hans*« und »*Wem die Krone?*« sind ebenso klangschön wie die sinfonischen Dichtungen und harren gleich den Opern ihrer Wiedererweckung.

Dem Liszt-Wagnerschen Kreise gehörten noch an: Peter Cornelius, von dessen Werken uns hier nur die beiden Ouvertüren zu »*Barbier von Bagdad*« interessieren. Die erste in H-moll, ein fein-ziseliertes, sinfonisch gearbeitetes Orchesterstück, die zweite in D-dur (die gewöhnlich mit der Oper gespielt wird), ein recht wirksames, potpourriartiges Werk mit starker Anlehnung an Nikolais »*Lustige Weiber*«-Ouvertüre; dann Hermann Götz (Vorspiele zu »*Der Widerspenstigen Zähmung*«, »*Francesca da Rimini*« und die liebliche »*Frühlings-Ouvertüre*«); weiter Hans von Bülow (Sinfonische Dichtungen: »*Des Sängers Fluch*«, »*Nirwana*«, dann »*Orchester-Fantasie*«, eigentlich Vorspiel zu einem nicht veröffentlichten Trauerspiel von Karl G. Ritter »*Ein Leben im Tode*«, und vier Charakterstücke für Orchester); ferner Felix Dräseke (Ouvertüren zu Grillparzers »*Das Leben ein Traum*«, Kleists »*Penthesilea*« und eine Jubelouvertüre), endlich Hugo Wolf (Sinfonische Dichtung »*Penthesilea*«).

---

## XI. Kapitel.

### Die neueste Zeit.

Daß die Bezeichnung »Ouvertüre« zwei generell verschiedene Begriffe zu decken hat, datiert schon von den Zeiten Lullys und der von ihm geschaffenen französischen Ouvertüre her und hat uns eigentlich für alle dann nachfolgenden Zeitabschnitte stets

als Voraussetzung gedient. Während früher aber das Auftreten der Ouvertüre im Konzertsaal immer als übertragener Wirkungskreis und als ihre eigentliche Bestimmung die Aufgabe des Eröffnens, Einleitens angesehen wurde, hat sich diese Anschauung heute ganz verschoben. Wenn man heute von Ouvertüre schlechtweg spricht, denkt man zunächst stets an ein Konzertstück, und erst in zweiter Linie erinnert man sich der Herkunft und ursprünglichen Bestimmung dieser Form. Die Gründe dafür sind auf verschiedenen Seiten zu suchen: einerseits in dem steigenden Interesse für sinfonische und orchestrale Musik, das begünstigt wird durch die gesteigerten Aufführungsmöglichkeiten infolge Gründung zahlreicher Sinfonieorchester, die sich mit der Aufführung von Sinfonien allein nicht begnügen konnten, und deren Programme eine Erweiterung des Formengebietes forderten; andererseits in dem derzeitigen Stande der musikdramatischen Produktion.

Die Oper hat, soweit wir heute urteilen können, mit Richard Wagner ihren Höhepunkt überschritten, und mit ihr auch die Ouvertüre als Operneinleitung; ein halbes Jahrhundert ist verflossen, seit der Meister von Bayreuth seine gewaltigen Schöpfungen der Welt schenkte, und nichts ist seitdem entstanden, das ihnen nur annähernd gleichkäme, geschweige denn neue Wege gewiesen hätte. Und so ist für die Ouvertüre eine schlechte Zeit herangebrochen: keinem konnte es gelingen, Einleitungen zu schreiben, die dem Wesen des Dramas, das sie eröffneten, voll entsprächen und dabei eigene Lebenskraft besäßen. Daher haben viele nach-Wagnersche Komponisten aus der Not eine Tugend gemacht, ihre Einleitungen zu den Opern immer mehr und mehr zusammengedrängt, bis sie schließlich ganz darauf verzichten, eine instrumentale Eröffnung zu schreiben. Zu ihrer Verteidigung konnten sie dann den einer gewissen Berechtigung nicht entbehrenden Grund anführen, daß die Ouvertüre eigentlich dem Drama wesensfremd sei.

Der größte dramatische Komponist neben und seit Wagner, Giuseppe Verdi, ist ein drastisches Beispiel für das Bestreben, die Ouvertüre immer mehr und mehr einschrumpfen zu lassen. In seinen ersten Werken noch ganz auf dem Boden Rossinis und Bellinis stehend, verwendet er für diese Opern als Einleitungen flotte Potpourris, in denen die Trivialität seiner Themen noch mehr zutage tritt als in den Opern selbst. Die »*Aida*«, sein schönstes Werk, beginnt mit einer sehr stimmungsvollen Einleitung, in der eine gewisse motivisch-thematische Arbeit vorwaltet,

und der wohl niemand poetische Wirkung absprechen kann; als selbständiges Orchesterstück wäre sie freilich ganz undenkbar, weil ihre musikalische Entwickelung eine zu unbedeutende ist und sie nur in Verbindung mit dem ganzen Drama Daseinsberechtigung hat. Verdi soll, wie berichtet wird, eine groß angelegte Ouvertüre zur »*Aida*« geschrieben haben, die er dann verwarf und nicht zur Aufführung bestimmte. Im »*Othello*« ist die Instrumentaleinleitung zu einem bloßen Vorspiel für die 1. Szene herabgedrückt. Hier im »*Othello*«, in dem Verdi ganz unter dem offensichtlichen Einflusse Wagners stand, zeigen sich schon die ersten Spuren jener in Italien dann zur vollen Entfaltung gelangten kompositorischen Art, die man als »Verismo« bezeichnet. Das höchststehende und gleichzeitig richtunggebende Werk dieser Bewegung ist der »*Falstaff*« Verdis, der überhaupt keine Instrumentaleinleitung mehr hat, sondern mit den ersten Takten des Orchesters die Szene beginnen läßt.

Diese veristische Art hat in Italien nahezu durchwegs Wurzeln geschlagen; in den wenigsten Fällen finden wir wirklich ernst zu nehmende oder überhaupt sich selbständig gebende Instrumentalvorspiele. Mascagni und Leoncavallo haben beide in ihren erfolgreichen Erstlingswerken »*Cavalleria Rusticana*« und »*I Pagliacci*« die an und für sich kurzen Vorspiele durch ein eingeschobenes Gesangstück erweitert und durch dieses — in beiden Fällen dramatisch gerechtfertigte — Mittel sich der Mühe enthoben, die Instrumentaleinleitungen weiter auszuarbeiten. In ihren späteren Werken haben sie ebenso wie die anderen Jungitaliener, Puccini, Giordano und andere, entweder ganz belanglose Vorspiele oder gar keine geschrieben, sei es, um ihre veristischen Prinzipien zur Geltung zu bringen, sei es, weil es ihnen großenteils an der Fähigkeit gebrach, ein anständiges Orchesterstück zu schreiben, das nicht kaleidoskopartig die Motive der Oper durcheinanderwirft, sondern ein formales, sinfonisches Rückgrat hat.

Aber auch uns Deutschen geht es nicht viel besser. Was an nach-Wagnerscher Opernproduktion in Deutschland auftaucht, ist mit Ausnahme der wenigen Tonkünstler, die dem Weimarer Kreise angehören, hinsichtlich der Ouvertüre ganz bedeutungslos.

Richard Strauß, der bedeutendste nach-Wagnersche deutsche Dramatiker, hat nur zu seiner ersten Oper »*Guntram*« ein Vorspiel geschrieben. In seinen späteren Opern, die dem veristischen Prinzip im stärksten Maße huldigen, fehlt eine Orchestereinleitung; erst im »*Rosenkavalier*« hat sich Strauß wieder zur Vorausschickung einer längeren Einleitung entschlossen. Nicht

ganz mit der Opernouvertüre gebrochen haben die spezifisch nationalen Komponisten, z. B. die Russen (Glinka, Borodin, Mussorgsky, Dargomirsky), die Skandinavier (Hamerik, Malling), die Tschechen (Smetana, Dvořak, Fibich), in deren Opern noch sehr hübsche Ouvertüren zu finden sind, die durch volkstümliche Tanzrhythmen angenehm belebt werden. Namentlich soll auf Friedrich Smetana verwiesen werden, dessen Opernouvertüren, unter denen die zur Oper »*Die verkaufte Braut*« und zur Oper »*Das Geheimnis*« mit ihrer diskreten Verwendung des Fugato Erwähnung verdienen, zu den wenigen Operneinleitungen gehören, die aus der nach-Wagnerschen Zeit stammen und eine geachtete Stellung als selbständige Orchesterstücke auch im Konzertsaale behaupten.

Selbst die Franzosen mit ihrer für die Geschichte der Ouvertüre so ruhmreichen Vergangenheit waren in letzter Zeit auf diesem Gebiete ganz steril. Ein Teil schrieb Potpourri-Ouvertüren und lehnte sich an die Klassizisten an (Ambroise Thomas, Charles Gounod), die anderen, darunter die allerjüngsten, schreiben im Anschlusse an Wagner freie, motivische Vorspiele (Saint-Saëns, Massenet, Brunneau, Pierné, Debussy, Dukas). Die ältere Richtung fand — wie selbstverständlich — auch Aufnahme bei den Operetten, diesen vulgären Ablegern der feinen französischen Opéracomique. Bei ihrer Verpflanzung auf deutschen Boden, speziell nach Wien, wurde den Operetten ein Körnchen gründlicherer Arbeit, aber vielleicht auch Schwerfälligkeit beigemengt. Hieraus entstand der falsche Ehrgeiz, statt der potpourriartigen Einleitungen richtige Ouvertüren mit Vortäuschung der klassischen Form schreiben zu wollen. Einer der rührigsten in dieser Richtung war Franz von Suppé, dessen Operettenouvertüren mit ihren gemeinverständlichen Melodien und der nach bewährten Mustern adaptierten Form das Entzücken so vieler vierhändig-spielender Dilettanten bilden.

Erfreulicher ist die Statistik, und um eine solche kann es sich derzeit, wo eine rückschauende und vergleichende Beurteilung dieses Zeitraumes noch nicht möglich ist, eigentlich nur handeln, hinsichtlich der Ouvertüre als Konzertstück und hinsichtlich der freien Orchesterformen. Nachdem Liszt einmal für das einsätzige freie Orchesterstück, das seine Gestalt allein von einem bestimmten Programm hernimmt, den Namen »Sinfonische Dichtung« festgesetzt hat[1], ist Ouvertüre als Konzertstück die

[1] Selbstverständlich sind alle unter anderen Namen, wie: »Sinfonische

Bezeichnung für jene Orchesterkomposition geblieben, die sich im allgemeinen — wenn auch nicht ganz streng — an die alte Ouvertürenform hält. Damit wäre der Unterschied zwischen »Sinfonischer Dichtung« und »Konzertouvertüre« eigentlich gegeben: »Sinfonische Dichtung« ist das Orchesterstück in freier Form, in seinem Aufbau und seiner Ausführung bedingt durch ein Programm, sei es eine Dichtung, sei es irgendein anderer künstlerischer oder gedanklicher Eindruck, der in Tönen veranschaulicht werden soll; »Ouvertüre« ist das auf Grundlage der klassischen Ouvertürenform aufgebaute Orchesterstück. Die Ouvertüren geben sich meistens als die Einleitung zu irgendeiner Dichtung, die nicht gerade ein Drama sein muß, oder sind durch irgendwelche äußere Tatsachen beeinflußt und veranlaßt. Besonders gerne wird die Ouvertürenform dazu benutzt, um allgemeine Stimmungen, gewisse generelle Gefühlskomplexe wiederzugeben; daher die häufig vorkommenden Bezeichnungen wie: Festouvertüre, Ouvertüre solenelle, Ouvertüre triomphale usw., daher auch z. B. die zahlreichen Karnevalsouvertüren. Die sinfonische Dichtung ist illustrierend, schildernd, deskriptiv, die Ouvertüre ist zusammenfassend, verallgemeinernd, abstrahierend. Fast könnte man sinfonische Dichtung und Ouvertüre als die beiden markantesten Vertreter der zwei Auffassungen ansehen, die über das Wesen der Programm-Musik bestehen, und die man immer noch am besten durch die von Beethoven gebrauchten Worte »Malerei« und »Ausdruck der Empfindung« auseinanderhält. Ganz in die Details dieser subtilen Differenzierung zwischen den beiden Auffassungen vom Wesen der Programm-Musik einzugehen, kann nicht Aufgabe unserer Darstellung sein, in der die formale Entwickelung den Gesichtswinkel bildet, von dem aus die einzelnen Epochen und ihre Zusammenhänge betrachtet werden[1].

Nachdem durch Liszt und seine sinfonischen Dichtungen einmal Bresche in das dogmatische klassische Formenprinzip gelegt und die Alleinherrschaft der Sonatenform gestürzt war, bricht

Fantasie«, »Sinfonisches Tongemälde«, »Orchester-Fantasie«, »Charakterbild für Orchester« usw. auftretenden Stücke den Sinfonischen Dichtungen gleichzuhalten.

[1] Es können aber, da die Ouvertüre den Mittelpunkt unserer Betrachtung bildet, aus den früher einmal dargelegten historischen Gründen nur einsätzige freie Orchesterformen Gegenstand unserer Besprechung bilden, und es müssen die mehrsätzigen freien Orchesterwerke der Geschichte der Sinfonie und Suite zugewiesen werden.

nun außerdem eine Flut freier orchestraler Gebilde herein, die nicht den Namen »Sinfonische Dichtungen« führen und auch dem Begriffe, der damit verbunden wird, nicht zugehören. Kleinere und kleinste Formen, die bisher nur für das Klavier — zum beschaulichen Musizieren im Hause — als geeignet erachtet wurden, werden herangezogen, oft mit Titelüberschriften versehen, die mit der ernsten Auffassung von der Programm-Musik, die in der neudeutschen Schule herrscht, nichts gemein haben. Auch Tanzformen werden stilisiert und als freie Orchesterformen vorgeführt, teils eingestandenermaßen, teils heimlich. Hierin hatte ja Liszt mit seinen »*Ungarischen Rhapsodien*« ein Vorbild gegeben, das mit Zuhilfenahme nationalen Kostüms von verschiedenen Tonsetzern verschiedener Länder kopiert wurde: es entstehen norwegische, schwedische, slavische, spanische und andere Rhapsodien, die merkwürdigerweise mit Vorliebe das von Liszt einem wirklichen Nationaltanze entnommene Prinzip »langsam-schnell« beibehalten. Tanzformen werden auch als Unterlagen für programmatische Tondichtungen genommen, wieder nach Liszts Vorbild, der mit seinem Mephistowalzer hierin vorausgegangen war: so ist »*Olafs Hochzeitsreigen*« von Alexander Ritter nach des Komponisten eigener Angabe ein sinfonischer Walzer. Daneben kommen andere, der Kammermusik entnommene Formen, wie z. B. die der Variation hervor und bemächtigen sich des Orchesters, die Sinfonie und Suite wird in ihre einzelnen Teile zerlegt und jede einzelne Satzform: Scherzo, Adagio, Rondo usw. selbständig verwendet, sei es mit, sei es ohne programmatische Unterlage. Hierin liegt immerhin ein Zusammenhang mit den klassischen Formen, wenn auch die frühere alleinseligmachende Sonatenform depossediert erscheint. Auch sind selbst da, wo gar keine ausgesprochene Form der klassischen Zeit zur Grundlage genommen wird, die Stücke also allein auf der poetischen Unterlage beruhen, meistens noch die allgemeingültigen ästhetischen Prinzipien der Wiederkehr und des Wechsels, die Wagner — freilich bloß literarisch — bekämpfte, zu konstatieren; namentlich das Prinzip der Wiederholung, der Rückkehr zum Anfangsthema und die dadurch hervorgerufene Wiedererweckung der zu Beginn ausgelösten Stimmungen und Eindrücke, ist sehr vielen Kompositionen, auch der freiesten und extremsten Richtung, inhärent.

In diesem Chaos der verschiedenen Formen, zum Teil auch Formlosigkeiten, ist die Ouvertüre doch immer der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht, daher bisher von ihrer Stellung nicht

verdrängt worden. Das Bestreben nach Versinnbildlichung gewisser Allgemeingefühle hat eine spezielle Form von Ouvertüren in Aufschwung gebracht, als deren Stammutter Webers »*Jubelouvertüre*« zu betrachten ist, nämlich Ouvertüren, in denen bekannte Melodien verwendet werden. Allenthalben entstanden und entstehen Ouvertüren, in denen Nationalhymnen entweder als krönender Schlußgesang oder schon im Verlaufe der Komposition verwertet sind. Marschners 1842 anläßlich der Taufe des damaligen Prinzen von Wales (Eduard VII.) geschriebene Ouvertüre, in der das »God save the king« verwendet wird, dann Wagners Ouvertüre »*Rule Britannia*« gehören in diese Kategorie, denen in weiterem Abstande eine Unzahl anderer, z. B. Westermeyers »*Kaiserouvertüre*«, Vieuxtemps' »*Ouvertüre mit der belgischen Nationalhymne*«, Tschaikowkys »*Festouvertüre über die dänische Nationalhymne*«, Schindelmeißers »*Rule Britannia*«-Festouvertüre u. a. m. folgen. Natürlich blieb es nicht bloß bei den Nationalhymnen; das böse Beispiel, das in dieser potpourriartigen Verwendung von bekannten Melodien lag, wurde auch sonst fleißig nachgeahmt: die Zahl der Ouvertüren, die Kirchen-, Vaterlands-, Volks-, Studenten- und Kriegslieder verwerten, ist Legion. Einige wenige Beispiele mögen hier Erwähnung finden: Joachim Raff hat, wie schon erwähnt, gleich Nicolai eine Ouvertüre über »*Ein' feste Burg*« geschrieben, von Majo gibt es eine über »*Ach, bleib mit deiner Gnade*«; »*Deutsche Festouvertüren*« existieren in großer Zahl, darunter eine von Karl Reinecke. Die modernen russischen Komponisten haben diese Nationallieder-Ouvertüren sehr favorisiert: von Balakireff gibt es eine Ouvertüre über ein spanisches Thema, eine über russische und eine über tschechische Themen, von Glinka das bekannte »*Capriccio brillant en forme d'Ouverture sur le thème de la Jota Aragonesa*«, von Glazounow zwei Ouvertüren über griechische Themen und von Rimsky-Korsakow eine Ouvertüre »*sur des thèmes russes*« und eine Ouvertüre »*sur des thèmes de l'Église Russe*«, betitelt »*La Grande Pâque Russe*«. Studentenlieder-Ouvertüren gibt es, außer von Raff, von Toller (»*Gaudeamus igitur*«) und Suppé, dessen Ouvertüre zu »*Flotte Bursche*« eigentlich auch hierher gehört; die »*Akademische Festouvertüre*« von J. Brahms ist das einzige künstlerisch wertvolle von allen diesen Stücken. Von Brahms als Dank für seine Ernennung zum Ehrendoktor der Universität Breslau anläßlich der Jubelfeier im Jahre 1880 komponiert, ist sie gewiß mehr als ein Gelegenheitsstück und bei weitem keine der gewöhnlichen Studentenlieder-

Ouvertüren[1]. Brahms gibt uns die erwünschte Gelegenheit, die ganze Gruppe der oben betrachteten Werke beiseite zu lassen. Die meisten davon stehen auf einem sehr tiefen künstlerischen Niveau, besonders jene, die ganz potpourriartig geschrieben sind; die Potpourri-Ouvertüren zu Opern sind wenigstens aus den eigenen Melodien der Komponisten zusammengestellt, hier wird aber fremdes Hab und Gut geplündert. Wenden wir uns daher lieber jenen Schöpfungen zu, die wirklich einen künstlerischen Rang haben.

Der Gesichtspunkt, von dem aus man die Musik der neueren und neuesten Zeit zu betrachten pflegt, ist der nationale. Es ist vielleicht oberflächlich, gewisse melismische, harmonische oder rhythmische Besonderheiten, die oft nicht einmal im Idiom eines Volkes wurzelten, sondern der Eigenart eines einzelnen Künstlers entsprangen, schon zum Kriterium einer künstlerischen Sonderung zu nehmen, und es wäre vielleicht richtiger, andere stilistische Merkmale als Einteilungsmaßstab zu verwenden. Geht ja doch beispielsweise durch die ganze Tonkunst von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an jene Spaltung, die durch die neudeutsche Schule in die musikalische Produktion, nicht bloß hinsichtlich der Anschauung vom Wesen und den Funktionen der Musik, sondern auch der musikalischen Technik gekommen. Andererseits läßt sich nicht leugnen, daß die nationalen Elemente der Musik neue Keime zuführten, die das Interesse für neue Schöpfungen nicht bloß in ihrem eigenen Vaterlande, sondern auch in der Fremde belebten. Aus diesem Grunde sowie aus Bequemlichkeitsgründen soll hiermit der allgemeinen Klassifizierung in nationale Musikerschulen gefolgt werden.

Von den Begründern der skandinavischen Kunstmusik, J. P. Hartmann und N. W. Gade, war schon die Rede. In ihre Fußstapfen traten in den verschiedenen nordischen Ländern zahlreiche Komponisten, unter denen sich die norwegischen zu einer ansehnlichen, von ganz Europa anerkannten Stellung emporzuschwingen gewußt haben, darunter besonders zwei: **J. S. Svendsen** (Ouvertüre zu Björnsons »*Sigurd Slembe*« und zu »*Romeo und Julia*«, Orchesterlegende »*Zarahayde*«, eine sinfonische Dichtung »*Norwegischer Karneval*« und vier norwegische Rhapsodien) und **Edvard Grieg** (Konzertouvertüre »*Im Herbst*«).

[1] Es mag vielleicht kein bloßer Zufall sein, daß der in der »Akademischen Festouvertüre« an den »Landesvater« sich anschließende motivische Gang in Brahms' »Ständchen« wiederkehrt, wo auch von Studenten die Rede ist.

Bedeutsam treten in das Musikleben der neuesten Zeit die Slawen ein. Unter ihnen sind es vor allem die Russen, die der musikalischen Produktion unserer Zeit viele Anregungen entnommen und gegeben haben. Die Begründer der modernen russischen Komponistenschule, Glinka, Borodin, Dargomirsky, sind uns bereits als Opernkomponisten begegnet. Schon von M. Glinka besitzen wir eine Konzertouvertüre programmatischer Art: »*Eine Nacht in Madrid*«.

Bei den jüngeren Russen, ebenso wie bei allen nationalen Komponisten der jüngsten Zeit, sind die Gegensätze zwischen klassizistisch-formalistischer und der durch die Neudeutschen inaugurierten Richtung nicht so scharf geschieden, sondern sind vielfach in ein gewisses harmonisches Nebeneinander gebracht. Ein und derselbe Tonsetzer hat manchmal dieser, manchmal jener Richtung gehuldigt, oft auch versucht, beide zu vereinigen. Recht deutlich läßt sich dies bei den zwei hervorragendsten russischen Komponisten neuerer Zeit, **Anton Rubinstein** und **Peter Iljitsch Tschaïkowsky**, verfolgen. Rubinsteins Konzertouvertüren (*Ouverture triomphale*, Op. 43), Konzertouvertüre B-dur, Op. 60, Ouvertüre zu »*Antonius und Cleopatra*«, Op. 116 und »*Ouverture solennelle*« (mit Chor und Orgel), stehen mehr auf dem Boden der deutschen Romantiker, in seinen sinfonischen Dichtungen »*Faust*«, »*Don Quixote*«, »*Ivan der Schreckliche*« und »*Fantasia eroica*« springt er mit beiden Füßen in das neudeutsche Lager.

Tschaïkowsky kokettiert eigentlich nur mit der neudeutschen Programm-Musik; innerlich scheint er auf klassizistischem Boden zu stehen. Daher er zu seinen programmatischen Werken meist die alten Formen direkt heranzog (z. B. Phantasieouvertüre »*Romeo und Julia*«, die effektvolle *Ouverture* »*1812*«) oder sie immer noch ein wenig durchschimmern ließ (Sinfonische Dichtungen »*Der Sturm*«, »*Francesca da Rimini*« und »*Hamlet*«).

Die Begründer der jungrussischen Schule, die fünf »Novatoren« Alexander Borodin, Mili Balakireff, Cesar Cui, Modest Mussorgsky und Nikolaus Rimsky-Korsakow und ihre Nachfolger sind eigentlich, genau besehen, auch nicht gar so extrem-modern, als man sie immer darstellt. Sie halten sich gleichfalls mit Vorliebe an die klassischen Typen, und die Stücke in freier Form bilden in ihrem Schaffen die Minderzahl. Daß sie die Programm-Musik bevorzugen, hat bei ihnen anscheinend mehr nationale als musikalische Gründe. Die Sagen und sagenhaften Gestalten des Volkes, Eigentümlichkeiten der heimatlichen Scholle und ihrer Bewohner haben die Russen ebenso wie andere

Völker, deren Kultur verhältnismäßig jung ist, zu programmatischen Tondichtungen inspiriert, in denen das Nationalleben veranschaulicht und verherrlicht werden soll. Nur auf diesen Umstand ist die Hinneigung der Jungrussen und anderer jungen nationalen Komponistenschulen zur Programm-Musik zurückzuführen; einmal in diesem Fahrwasser drin, pflegten sie die Programm-Musik auch abgesehen von nationalen Gesichtspunkten, aber keineswegs mit solchem prinzipiellen Eifer, wie es Liszt und die überzeugtesten seiner Anhänger unter den Deutschen taten. Sie lassen daher auch die Form der Ouvertüre neben jener der »Sinfonischen Dichtungen« gelten; im formalen Bau der letzteren legen sie sich dann freilich keinen Zwang auf und lassen die Stücke völlig in Schilderung und Stimmung aufgehen. So ist z. B. Alexander Borodins sinfonische Dichtung »*Steppenskizze aus Mittelasien*« ganz frei in der Form, bloß ein Stimmungsbild; Mily Balakireff, dessen Ouvertüren über russische, spanische und tschechische Themen schon erwähnt wurden, hat in seiner sinfonischen Dichtung »*Thamar*« sich ganz dem Programm unterworfen, ebenso Rimsky-Korsakoff in seinem »*Sadko*«. Auf denselben Pfaden wandeln die neuesten russischen Komponisten; der bedeutendste und fruchtbarste Alexander P. Glazounow (zwei Ouvertüren über griechische Themen, *Elegie* [»Dem Andenken eines Helden«] für Orchester, *Poème lyrique*, sinfonische Dichtung »*Stenka Razin*«, *Idylle* und *Rêverie Orientale* für Orchester, Orchesterphantasie, Sinfonische Skizze für Orchester »*Une fête Slave*«, Orchesterphantasie »*Der Wald*«, »*Das Meer*«, *Orientalische Rhapsodie* für Orchester, Sinfonisches Gemälde »*Der Kremlin*«, Orchesterskizze »*Der Frühling*«, »*Durch Nacht zum Licht*«, »*Karnevalouvertüre*«, »*Ouverture solennelle*«; ferner Sergei W. Rachmaninoff (»*Der Felsen*«, Phantasie für Orchester, *Zigeuner-Capriccio*, Sinfonische Dichtung »*Die Toteninsel*« nach Arnold Böcklin), Anatol Liadow (Sinfonische Dichtungen »*Der verzauberte See*«, »*Kikimora*«, »*Amazonentanz*«) und A. Scriabine (»*Prometheus*«).

Mit viel Glück haben es die Tschechen, namentlich der Begründer der modernen tschechischen Komponistenschule, **Friedrich Smetana**, verstanden, die beiden verschiedenen Kunstprinzipien — hie programmatische, hie absolute Musik — zu vereinigen. In Smetanas Werken, wenngleich sie vom Geiste Liszts und der Neudeutschen beseelt sind, bricht stets die bloße Freude am Musizieren durch, so daß sie mit oder ohne Programm genußreich wirken. In dem Zyklus »*Mein Vaterland*«, der aus sechs sinfonischen Dichtungen: »*Vysehrad*, *Moldau*, *Sarka*, *Aus Böhmens*

*Hain und Flur, Tabor, Berg Blanik*« besteht, schildert Smetana Geschichte, Land und Leute seines Vaterlandes in wirklich künstlerischer Weise; dabei ist jedes Stück ebensowohl eindrucksvolles Stimmungsbild als gute Musik. Auch die nationalen Elemente — schwermütige slawische Weisen oder muntere böhmische Polkas — fügen sich ungezwungen in das Gesamtbild ein und erhöhen den Stimmungsreiz. Etwas schwächer sind die sinfonischen Dichtungen aus seiner früheren Zeit, in denen er seine Eigenart noch zurückdrängte: »*Richard III.*«, »*Wallensteins Lager*«, »*Hakon Jarl*«. Um das Verzeichnis seiner einsätzigen Orchesterwerke zu ergänzen, sei noch die farbenprächtige Ouvertüre »*Prager Karneval*« erwähnt. Aus der Zahl der an Smetana sich anschließenden tschechischen Komponisten verdient **Anton Dvořák** ganz besonders hervorgehoben zu werden. Er stand im Gegensatze zu Smetana, den es zu Liszt hinzog, stark unter dem Einflusse von Johannes Brahms, mit dem ihn auch persönliche Beziehungen verbanden. Der orthodoxen Programm-Musik, der er den schuldigen Tribut in Form von sinfonischen Dichtungen entrichten zu müssen glaubte, suchte er rein äußerlich — durch tonmalerische Schilderungen — beizukommen; er vernachlässigte hierbei einerseits den musikalischen Ausbau und versäumte es andererseits, neben der poetischen Darstellung die Stimmungshintergründe zu untermalen, weswegen seine sinfonischen Dichtungen: »*Der Wassermann*«, »*Die Mittagshexe*«, »*Das goldene Spinnrad*«, »*Die Waldtaube*«, »*Heldenlied*« nicht so erfolgreich waren wie seine Ouvertüren, in denen diese Fehler vermieden sind (»*Mein Heim*«, »*Hussitska*«, »*In der Natur*«, »*Othello*«, »*Karneval*« [die letzten drei ursprünglich als Zyklus »*Natur, Liebe, Leben*« gedacht]), und seine übrigen Orchesterwerke (*Scherzo capriccioso*, *Slawische Rhapsodien*, die nach Klavierstücken bearbeiteten »*Legenden*«).

Neben und nach Dvořák können Zdenko Fibich (Ouvertüren zu »*Der Prager Jude*«, »*Sturm*«, »*Nacht auf Karlstein*«, »*Comenius*-Festouvertüre«, »*Udalrich und Bozena*«, sinfonische Dichtungen »*Othello*«, »*Toman und die Waldfee*«, »*Frühling*«, »*Zaboj, Slavoj und Ludék*«, »*Vigilien*«, »*Am Abend*«), Josef Bohuslav Förster (*Festouvertüre*, sinfonische Dichtungen »*Meine Jugend*«, »*Cyrano von Bergerac*«), Josef Suk (Dramatische Ouvertüre, Sinfonische Dichtung »*Praga*«), Heinrich von Káan-Albest (Sinfonische Dichtung »*Sakuntala*«) und der hochbegabte, vom Folklorismus zum Ultra-Modernismus fortgeschrittene Vitězslav Novák (Ouvertüre zu »*Maryska*«, sinfonische Dichtungen »*Auf der hohen Tatra*«, »*Von ewiger Sehnsucht*« [nach Andersens »Bilderbuch ohne Bilder«],

»*Toman und die Waldfee*«, »*Lady Godiva*«) Anspruch auf Beachtung erheben.

An dem Aufschwunge, den die orchestrale Konzertmusik in Deutschland durch die klassische und romantische Schule genommen, hat Frankreich fast gar nicht partizipiert. Berlioz ragt wie ein einsamer erratischer Block in das französische Musikleben, das immer mehr zur Oper hinneigte, herein. Nach ihm tritt in Frankreich eine lange Pause für die Orchesterkomposition ein, der sich erst Georges Bizet, eine der feinsten Begabungen der Tonkunst überhaupt, wieder zuwendete; für uns kommt nur seine dramatische Ouvertüre »*Patrie*« in Betracht, ein recht schwungvolles Stück, im großen ganzen aber keines seiner besten Werke.

Den ersten Versuch, die durch Liszt geschaffene Kunstform der sinfonischen Dichtungen auf französisches Gebiet zu verpflanzen, macht **Camille Saint-Saëns**. Aber es war nur eine Verpflanzung dem Namen, nicht dem Wesen nach. Will man den Unterschied zwischen französischer und deutscher Kunstanschauung — der der Unterschied zweier Kulturwelten ist — erkennen, so vergleiche man die Lisztschen sinfonischen Dichtungen mit denen von Camille Saint-Saëns (»*Le rouet d'Omphale*«, »*Phaëton*«, *La jeunesse d'Hercule*«, »*Danse macabre*«).

Damit soll über diese letzteren gewiß nichts Abträgliches gesagt sein; sie sind in ihrer Art ausgezeichnete, flott gemachte, wirkungsvolle Stücke von fließender Form und voll origineller Einfälle. Sie repräsentieren eben die französische Auffassung des Begriffes »Sinfonische Dichtung«. Diese Auffassung pflanzt sich dann auch bei der jüngeren und jüngsten Generation der französischen Musiker, selbst jener, die schon ganz von Wagner und Liszt beeinflußt sind, fort. Gegenüber den jüngsten deutschen Komponisten haben sie stets eine klare formale Disposition, eine raffinierte und nie brutale Orchestrierung und eine, wenn auch bloß motivisch zusammengesetzte, so doch ausgeführtere melodische Linie, alles dies nicht zum Nachteile der Wirkung. Der Vater der modernsten französischen Komponistenschule ist César **Franck**, dem erst nach seinem Tode die gebührende Würdigung zuteil wurde. (Sinfonische Dichtungen »*Les Eolides*«, »*Les Djinns*« [für Orchester und Klavier], »*Psyche*« [mit eingefügtem Chor], »*Le chasseur maudit*«); in seinem Geiste schufen Vincent d'Indy (Ouvertüre »*Antonius und Cleopatra*«, sinfonische Dichtungen »*La forêt enchantée*« und »*Souvenir*«, Orchesterlegende »*Sauge fleuri*«, sinfonische Variationen »*Istar*«), Alfred Brunneau

(Sinfonische Dichtung »*La belle au bois dormant*«), Ernest Chausson (Sinfonische Dichtungen »*Viviane*«, »*Les caprices de Marianne*«), Claude Debussy, der die Tonkunst dem Symbolismus in die Arme führte und in der Ignorierung unseres Tonleiternsystems neue harmonische Wege zu finden suchte (*Prélude* »*L'Après-midi d'un Faune*« [zu einer Ekloge von Mallarmé]), endlich Paul Dukas (Orchesterscherzo »*Der Zauberlehrling*« nach Goethe).

England weist in der zweiten Hälfte des verflossenen und zu Beginn unseres Jahrhunderts eine ganz stattliche Zahl von Tonsetzern auf, welche alle die Ouvertürenkomposition recht eifrig pflegten. Auch in der Tonkunst verhielten sich, wie in so vielen kulturellen Fragen, die Engländer lange Zeit hindurch sehr konservativ und gingen bis in die jüngste Zeit eigentlich nicht über die Mendelssohn-Schumannsche Richtung hinaus. Erst in der allerletzten Zeit haben sich in der englischen Musik neue Einflüsse geltend gemacht, nachdem andere Künste, Poesie und Malerei, damit bereits vorangegangen waren. Ebenso wie die englischen Dichter und Maler von heute den tiefsten Fragen des menschlichen Daseins teils durch weltfernen, transzendentalen Symbolismus, teils durch kaustischen Witz beizukommen suchen (vgl. Browning, Keats, Shaw, Burne-Jones und Baerdsley), ebenso pendelt die modernste englische Musik zwischen grotesken Einfällen und den schwebenden Melodien sowie seltsamen Harmonien des Debussysmus hin und her. Der älteren, konservativen Richtung gehören nebst vielen anderen an: John Francis Barnett (»*Ouverture Symphonique*«, Ouvertüre zum »*Wintermärchen*«, »*Liebeslied*«, »*Im alten Stil*«), Frederic Hymen Cowen (Konzertouvertüre D-moll, Festouvertüre [für das Musikfest in Norwich 1872], Charakteristische Ouvertüre »*Niagara*«, Ouvertüre zu »*The Butterfly's Ball*«), Alfred Holmes (Ouvertüre »*The Cid*«, »*Robin Hood*«, »*The Muses*«) und sein Bruder Henry Holmes (Konzertouvertüre), George Alexander Macfarren (Ouvertüre zu »*Merchant of Venice*«, »*Romeo and Julia*«, »*Hamlet*«, »*Chevy Chase*« und »*Don Carlos*«), Walter Cecil Macfarren, Bruder des Vorigen (Ouvertüre zu »*A Winters Tale*«, »*Taming of the Shrew*«, »*Beppo*«, »*Hero and Leander*«, »*Othello*«, »*Henry V.*« und *Pastoralouvertüre*), Alexander Campbell Mackenzie (Ouvertüre zu einem Lustspiel, Ouvertüre »*Cervantes*«, Scherzo für Orchester »*Schwedische Rhapsodie*«, Ouvertüre »*Britannia*«, Ouvertüre [und Bühnenmusik] zu »*The little Minister*«), Hubert Hastings Parry (Ouvertüre »*Guillem de Cabestanh*« und »zu einer Tra-

gödie«), Henry Hugo Pierson [ursprünglich Pearson] (Ouvertüre zu »*Macbeth*«, »*As you like it*«, »*Romeo and Julia*«, »*Die Jungfrau von Orleans*«, »*Romantische Ouvertüre*«), Charles Villiers Stanford (Ouvertüre »*Queen of the Sea*« [zur Armada-Dreijahrhundertfeier], »*Ouvertüre in the Style of a tragedy*«, Ouvertüre [und Bühnenmusik] zu »*Attilla*« und Festouvertüre [für das Musikfest in Gloucester 1877]), Arthur Sullivan (Ouvertüre »*In Memoriam*« [seinem Vater zum Gedächtnis], Ouvertüre »*Marmion*« und »*Overtura di Ballo*« [ganz aus Tanzrhythmen zusammengesetzt]).

Die Hauptrepräsentanten der modernen Schule sind: Granville Bantock (Tondichtungen: »*Thalaba the Destroyer*«, »*Dante und Beatrice*«, »*Fifine at the Fair*«, »*Hudibras*«, »*The Witch of Atlas*«, »*Lalla Rookh*«, »*The Great God Pan*«, Sinfonische Ouvertüren: »*Saul*«, »*Cain*«, »*Belshazzar*«, »*Sappho*«. Ouvertüre »*Eugen Aram*« zu einer unvollendeten Oper, Ouvertüre zu dem Lustspiel »*The Pierrot of the Minute*«), Edward Elgar (Ouvertüre »*Froissart*«, »*Cockaigne*« [»In London Town«], »*In the South*«, verschiedene Stücke für Streichorchester, *Sursum corda* für Orchester und Orgel), Cyril Meir Scott (»*Christmas*«-Ouvertüre, Ouvertüren zu Maeterlincks Dramen »*Aglavaine et Selysette*«, »*Prinzess Maleine*« [mit Chor] und »*Pélleas et Melisande*«).

Die übrigen außerdeutschen Nationen können rasch erledigt werden. Die Italiener zählen auf dem Gebiete orchestraler Konzertmusik in der neueren Zeit kaum mit, ebensowenig die Spanier und Portugiesen. Noch wären von den nordischen Völkern die Finnländer zu erwähnen, die geographisch wie kulturell zwischen Rußland und Skandinavien liegen; in jüngster Zeit haben sie einige Komponisten aufzuweisen, die, gleich den Skandinaviern in deutscher Schule erwachsen, auf dem Untergrunde deutscher klassischer Musikkultur eine nationale Tonkunst begründeten: Martin Wegelius (Ouvertüre »*Daniel Hjort*«), Jean Sibelius (Sinfonische Dichtungen »*Der Schwan von Tuonela*«, »*Skogsraet*«, »*Lemminkainen zieht heimwärts*«, »*Eine Sage*«, »*Finlandia*«, »*Frühlingslied*«, »*Pohjolas Tochter*«, »*Belsazar*«, »*Karelia*«, »*Pelleas und Melisande*«, »*Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang*«, »*Die Dryade*«, »*Pan und Echo*«) Armas Järnefelt (Sinfonische Dichtung »*Korsholm*«) u. a.

Ungarn hat schon in seiner Volksmusik viele rhythmische und melodische Besonderheiten, die es seinen Komponisten als Wegzehrung mitgeben konnte. Viele haben auch ausschließlich aus diesem künstlerischen Nationalvermögen ihren tonsetzerischen

Aufwand bestritten, z. B. der schier unerschöpfliche Ouvertürenschreiber Kéler Béla. Andere ungarische Musiker, darunter die allerjüngsten, unter denen sich einige recht ernst zu nehmende befinden, haben sich ganz der deutschen Kunst zugewendet, wozu sie durch ihren Aufenthalt in Wien oder im deutschen Reiche gedrängt wurden. Der bedeutendste unter ihnen ist **Karl Goldmark**, der eine Reihe klangschöner, in prachtvoll glühenden Farben gemalter Tonbilder in seinen Konzertouvertüren geschaffen hat (»*Sakuntala*«, »*Im Frühling*«, »*Penthesilea*«, »*Der gefesselte Prometheus*«, »*Sappho*«, »*In Italien*«, außerdem eine sinfonische Dichtung »*Zrinyi*« und ein Scherzo für Orchester); von den übrigen wäre Victor v. Herzfeld (Ouvertüre zu Grillparzers »*Der Traum ein Leben*«, Sinfonische Dichtung »*Es war einmal*«), Ernst von Dohnányi (Ouvertüre» *Zrinyi*«) und Bela Bartok (Scherzo für Orchester) zu nennen.

Bei keiner anderen Nation macht sich die Scheidung zwischen den Anhängern der klassizistischen und der modernen Richtung so deutlich bemerkbar wie bei den Deutschen. Während in anderen Ländern sich diese Gegensätze möglichst genähert haben, vielfach sogar vereinigt sind, besteht bei uns noch immer eine scharfe Trennung zwischen den beiden Kunstrichtungen: Man kann bei jedem Komponisten sofort konstatieren, ob er der einen oder der anderen angehört, selbst wenn er sich gelegentliche Grenzüberschreitungen erlaubt.

Als das Oberhaupt der klassizistischen Richtung wird **Johannes Brahms** verehrt, dessen Größe und Eigenart ihn aber über die Rolle eines bloßen Epigonen der Klassiker weit hinausheben. Neben der schon besprochenen »*Akademischen Festouvertüre*« besitzen wir von ihm die »*Tragische Ouvertüre*«, die nicht Einleitung zu einer Tragödie ist, sondern als allgemeines, tiefernstes Stimmungsbild genommen werden muß. Außer Brahms gibt es aber in der neueren Zeit keinen Musiker von Ewigkeitswert, der sich um die konservative Fahne geschart hat. Ob darin ein Symptom für die Weiterentwickelung der Tonkunst zu erblicken ist, daß die stärkeren Talente sich der neudeutschen Schule angeschlossen haben, vermag ich nicht zu sagen; doch dürfte die allzuviele Mittelmäßigkeit, die sich im Lager der Konservativen findet, stark dazu beigetragen haben, daß die klassischen Formen heutzutage so in Mißkredit gekommen sind. Hier und da kommen auch bei diesen konservativen Musikern Orchesterstücke in freier Form vor, die jedoch meistens den inneren Wiederspruch zwischen modernem Wollen und zünftigem Können in sich tragen und

daher nie zum wirklichen Leben erblühten. Die Zahl der auf klassizistischer Grundlage stehenden deutschen Musiker im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ist eine ungeheuer große, und man wird es begreiflich finden, wenn ich nur wenige davon mit ihren Werken herausgreife, wobei jede weitere Kategorisierung unterbleiben soll und auch die deutsch-österreichischen sowie die schweizerischen Musiker mit einbezogen werden. Es sind dies in alphabetischer Reihenfolge:

Woldemar Bargiel (Ouvertüren »*Prometheus*«, »*Medea*«, zu einem Trauerspiel »*Romeo und Julia*«, Intermezzo für Orchester); Waldemar von Baußnern (»*Champagner-Ouvertüre*«); Albert Dietrich (Ouvertüre »*Normannenfahrt*«, Konzertouvertüre); Friedrich Gernsheim (Ouvertüre »*Waldmeisters Brautfahrt*«); Hermann Grädener (»*Lustspielouvertüre*«, Capriccio für Orchester); Heinrich von Herzogenberg (Sinf. Dichtung »*Odysseus*«); Richard Heuberger (Ouvertüre zu »*Kain*«); Joseph Joachim (Ouvertüren »*Hamlet*«, »*Demetrius*«, »*Dem Andenken Kleists*«); Hans Huber (»*Lustspielouvertüre*«, »*Römischer Karneval*«); H. Kaun (Sinf. Prolog zu »*Maria Magdalena*«, Sinf. Dichtungen »*Falstaff*«, »*Minnehahà Hiawatha*«); Aug. Klughardt (Ouvertüren »*Im Frühling*«, »*Sophonisbe*«, »*Zwei Festouvertüren*«, »*Siegesouvertüre*«); Karl v. Kaskel (Humoreske für Orchester »*Lustspielouvertüre*«); Robert Radecke (Ouvertüre zu »*König Johann*«, »*Am Strande*«); Karl Reinecke (Konzertouvertüren »*Dame Kobold*« »*Aladdin*«, »*Friedensfeier*«, »*Festouvertüre*, »*In memoriam*« [den Manen Ferdinand Davids], »*Zenobia*«, »*Zur Jubelfeier*«, »*Prologus solemnis*«, »*An die Künstler*« [mit Chor]); Hugo Reinhold (Konzertouvertüre); Joseph Rheinberger (Ouvertüren zu »*Faust*«, »*Demetrius*«, »*Antonius und Kleopatra*«, »*Der Widerspenstigen Zähmung*«, »*Akademische Festouvertüre*«, »*Fantasia eroica*«, »Konzertouvertüre B-dur«, »*Ouverture triomphale*«, »*Don Quixote*«, Humoreske für Orchester); Ernst Rudorff (Ouvertüre zu »*Otto der Schütz*« und zum »*Märchen vom blonden Ekbert*«); Bernhard Scholz (Ouvertüre »*Iphigenie*«, »*Ouverture pathétique*«, Orchesterstück »Im Freien«); Karl Schulz-Schwerin (Ouvertüren »*Tasso*«, »*Braut von Messina*«, »*Ouverture triomphale*«, »*Militärische Lustspielouvertüre*«).

Das Haupt der jungdeutschen Schule seit Liszt und Wagner ist unbestritten **Richard Strauß**. Ihn, — von dem wir noch viel Eigenartiges erwarten können, und der selbst noch nicht seine ganze Entwickelung durchlaufen hat — irgendwie abschließend zu charakterisieren ist unmöglich. Seine bisherigen sinfonischen

Dichtungen zeigen ebenso wie alle seine Werke, abgesehen von denen aus der Jugendzeit, das Bestreben, die Ausdrucksfähigkeit der Musik auf das äußerste zu steigern. Aber ebenso wie er es nicht verschmäht, volksliedartige Melodien zur Grundlage seiner Themen zu nehmen, und damit genau so, wie die extrem-nationalen Komponisten, aus dem Urquell aller Musik schöpft, ebenso läßt er auch die alten, viel verlästerten Formen noch gerne gelten, ja hat dies manchmal sogar ausdrücklich betont: So, ganz abgesehen von einigen anderen Werken, die uns hier nicht interessieren, weil sie Sinfonien sind, in der sinfonischen Dichtung »*Till Eulenspiegels lustige Streiche*«, wo er hinzufügt »Nach alter Schelmenweise in Rondoform«, und im »*Don Quixote*«, der den Untertitel führt: »Phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters«. Die sinfonischen Dichtungen »*Don Juan*« und »*Macbeth*« lehnen sich — in starker Erweiterung und freiester Auslegung — an die Form der alten Ouvertüre an; »*Also sprach Zarathustra*« und »*Heldenleben*« setzen sich suitenartig aus einer Reihe kleinerer, für sich bestehender Abschnitte zusammen. Am freiesten ist »*Tod und Verklärung*«, das in den Stimmungen des dazugehörenden Gedichtes seine Stützpunkte sucht. Aus der Jugendzeit existiert noch eine Konzertouvertüre, welche bisher ungedruckt ist.

Neben und mit Richard Strauß zieht eine ganze Schar von Musikern einher und zwar, wie man sagen muß, die begabtesten unter den heutigen Musikern Deutschlands. Viele haben ihn nicht eingeholt, einige glauben ihn bereits überholt zu haben. Zählen wir wieder ganz unvoreingenommen und ohne Sonderung einige der wichtigsten Namen unter den jüngsten deutschen Musikern mit ihren hieher gehörigen Werken auf:

K. Bleyle (»*Flagellantenzug*«, Tondichtung für Orchester und Orgel); Ernst Boehe (Sinfonische Dichtungen »*Odysseus' Ausfahrt und Schiffbruch*«, »*Die Insel der Kirke*«, »*Die Klage der Nausikaa*«, »*Odysseus' Heimkehr*«, »*Taormina*«, »*Tragische Ouvertüre*«, »*Sinfonischer Epilog zu einer Tragödie*« [die eigentlich richtige Auffassung vom Wesen der Ouvertüre!]); August Bungert (Ouvertüre zu »*Tasso*«, Sinfonische Dichtung »*Auf der Wartburg*«); Paul Ertel (Sinfonische Dichtungen »*Hero und Leander*«, »*Nächtliche Heerschau*«, »*Belsazar*«); Siegmund von Hausegger (»*Dionysische Phantasie*«, Sinfonische Dichtung »*Wieland der Schmied*« [»*Barbarossa*«, aus drei Teilen bestehend, gehört nicht in diese Gruppe]); Edgar Istel (»*Singspielouvertüre*«); E. W. Korngold (»*Schauspielouvertüre*«); Louis Nicodé (Sinfonische Dichtungen

»*Maria Stuart*«, »*Faschingsbilder*«, »*Die Jagd nach dem Glück*«); Hans Pfitzner (Ouvertüre [und Bühnenmusik] zu »*Das Käthchen von Heilbronn*«, Ouvertüre zu »*Das Christ-Elflein*«); Max Reger (*Sinfonischer Prolog zu einem Drama*); Georg Riemenschneider (Sinfonische Dichtungen »*Julinacht*«, »*Nachtfahrt*«, »*Donna Diana*«, »*Totentanz*« und »*Festpräludium*« für Orchester); Adolf Sandberger (»*Riccio*«, Sinfonischer Prolog für Orchester); Paul Scheinpflug (*Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare*); F. Scherber (*Capriccio in Form einer Ouvertüre*); Max Schillings (Sinfonische Phantasie »*Seemorgen*«, Sinfonischer Prolog zu »*König Ödipus*«); Arnold Schönberg (Sinfonische Dichtung »*Pelleas und Melisande*«); Franz Schreker (Sinfonische Ouvertüre »*Ekkehard*«); Heinrich Schulz-Beuthen (Sinfonische Dichtungen und Ouvertüren »*Die Toteninsel*«, »*Kriemhildens Leid und Rache*«, »*Bacchantenzug des Dionys*«, »*Pan und die Waldnymphe*«, »*Ballfestepisoden*«, »*Mittelalterliche Volksszene*«, »*Am Rabenstein*«, »*Indianischer Kriegstanz*«); Ludwig Thuille (»*Romantische Ouvertüre*«); Felix von Weingartner (Sinfonische Dichtungen »*König Lear*«, »*Die Gefilde der Seligen*« [nach Böcklin], »*Lustige Ouvertüre*«); Felix von Woyrsch (Sinfonischer Prolog zu Dantes »*Divina commedia*«); Alexander von Zemlinsky (Sinfonische Dichtung »*Die Seejungfrau*«).

Wer unter allen diesen der Künstler ist, der uns den Weg in die Zukunft weist, bleibe dahingestellt; von dem oder jenem wird es behauptet, wobei der Abstand, der ihn vom Klassizismus trennt, oft als Maßstab seiner Bedeutung angesehen wird. Gewiß ist die sklavische, gedankenlose Nachahmung der alten Formen von Übel; gewiß ist die Sonatenform nicht die alleinseligmachende Hülle, worin musikalische Gedanken in die Erscheinung treten können. Doch ist die vollständige Negation alles Vorhergegangenen, die vollständige Aufhebung auch der elementarsten musikalischen und kunstpsychologischen Prinzipe noch nicht allein der Weg zum Heile. Den Nihilismus zu predigen ist, wie im Leben, so auch in der Kunst, eine gefährliche Sache, und es ist fraglich, ob durch eine Revolution wirklich immer eine reinigende Wirkung erzielt wird.

Wohin die Entwickelung der Tonkunst treibt, läßt sich nicht voraussehen; vielleicht können wir jedoch ein Symptom darin erkennen, daß sich in den jüngsten Tagen immer mehr und mehr die Sehnsucht nach Rückkehr zur Einfachheit steigert. Vielleicht folgt dem Primitivismus, der im Leben unserer Tage eine so große Rolle zu spielen beginnt, die wahre Natürlichkeit. Daß

damit ein Wiederaufleben der alten Formen unlösbar verknüpft sei, soll nicht gesagt werden. Neue Formen, neue Gestalten werden entstehen und auch wieder vergehen. Von der Ouvertüre und den aus ihr entstandenen freien Orchesterformen können wir aber, wenn wir ihre Geschichte rückschauend überblicken und an ihre Herkunft von der ehrwürdigen Pavane denken, wohl nichts Treffenderes sagen, als was Richard Wagner über sie gesagt hat:

»Wer der Besonderheit dieser Form recht innewerden will, der muß sich die Geschichte der Ouvertüre seit ihrer Entstehung vorführen; mit Staunen wird er dann sehen, daß es sich hier um einen Tanz handelte, der zur Eröffnung eines szenischen Stückes im Orchester gespielt wurde, und bewundern wird er dann müssen, was allerdings im Laufe der Zeit und durch die genialsten Erfindungen großer Meister zustande kam.«



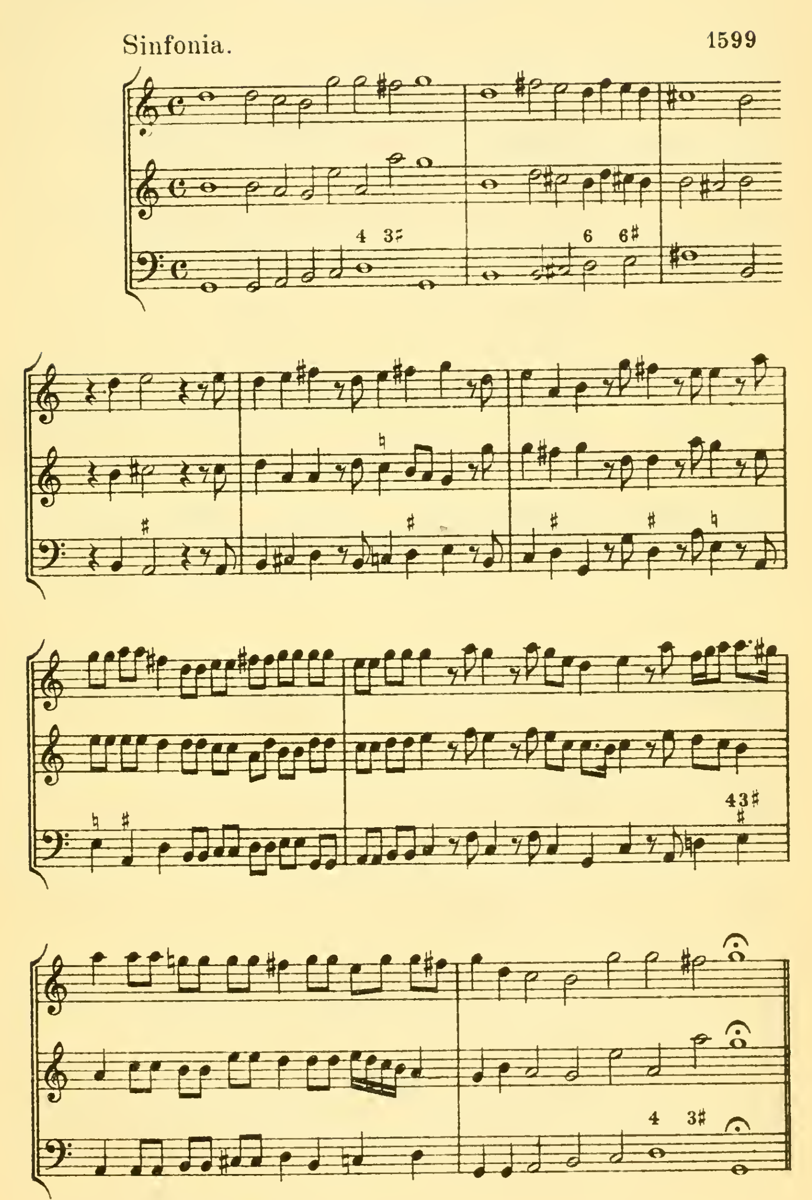
# Musikbeilagen.



## Nº 1. Baldassare Donati.

### Giudizio d' Amore.*)

Dialogo musicale.
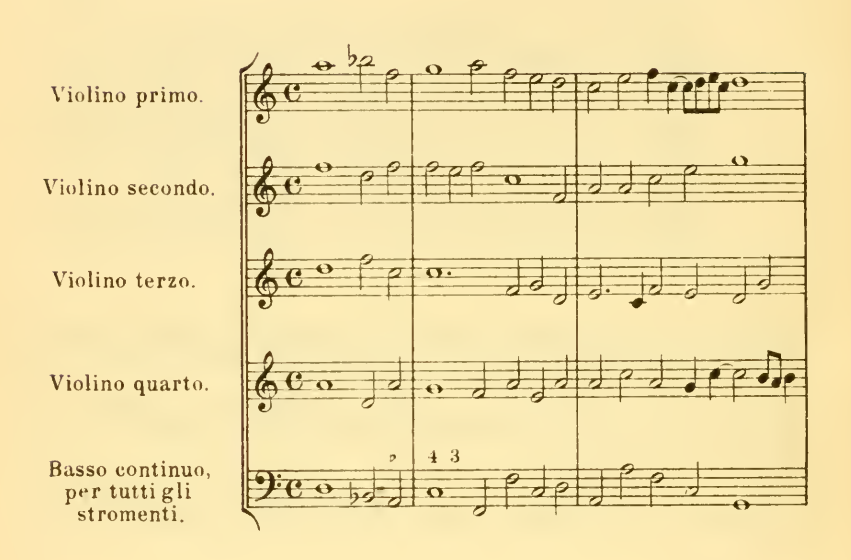


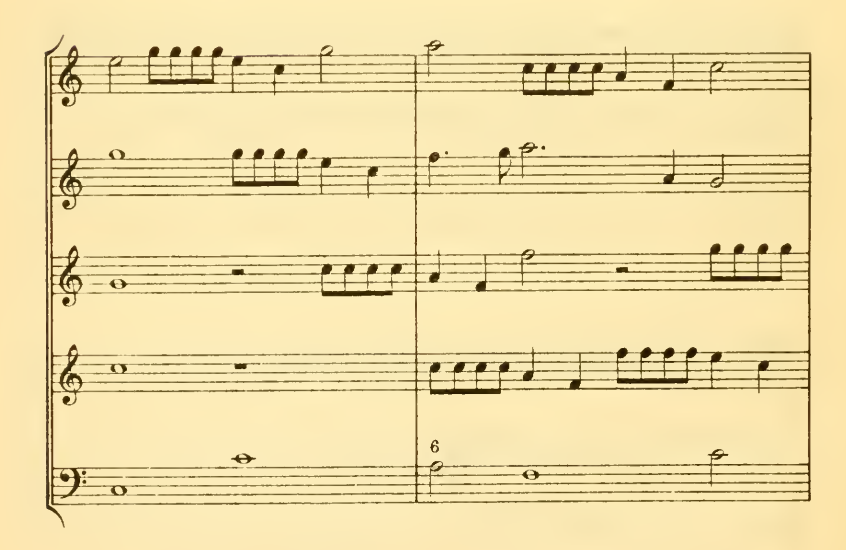

*) Part. Ms. Hofbibliothek Wien.

# Nº 2. Michele Angelo Rossi.

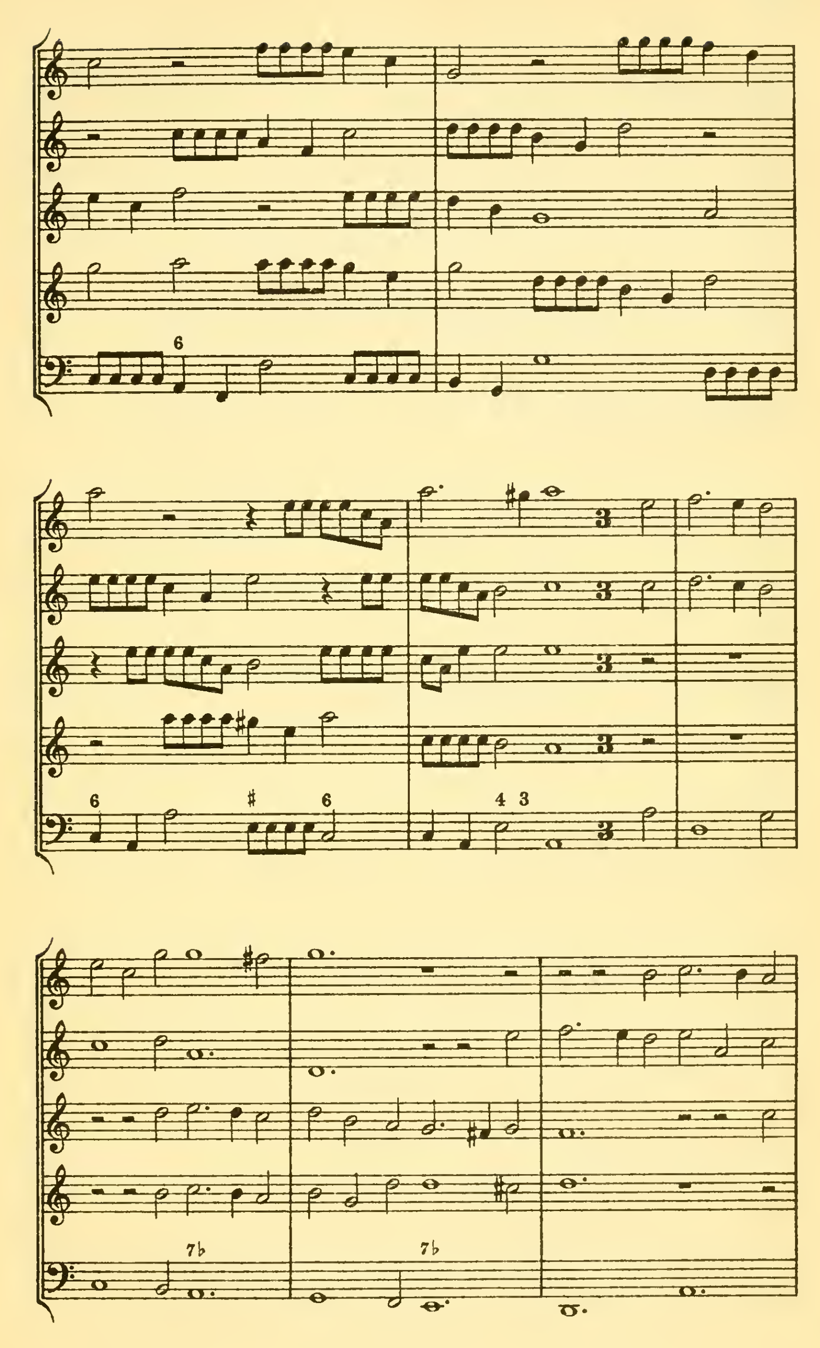
## Erminio.*)

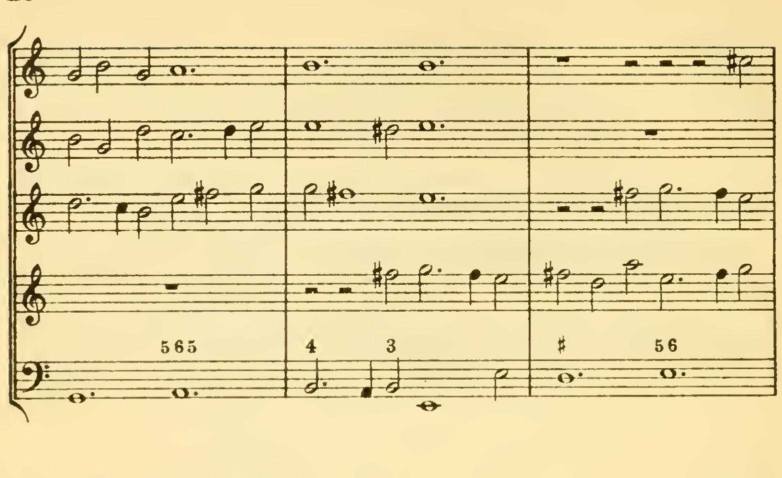
Sinfonia per Introdutione del Prologo.

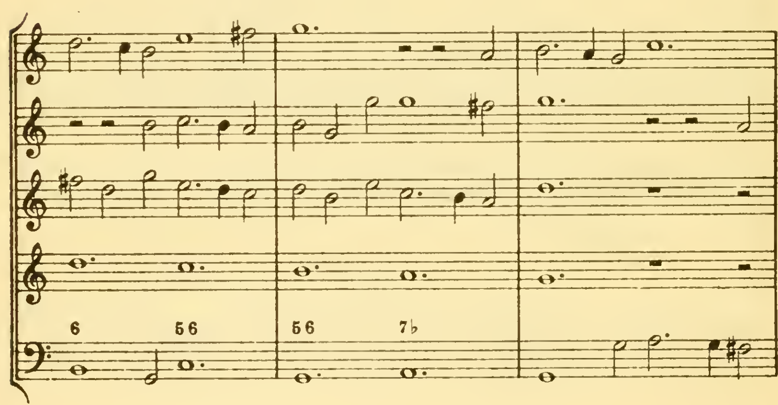


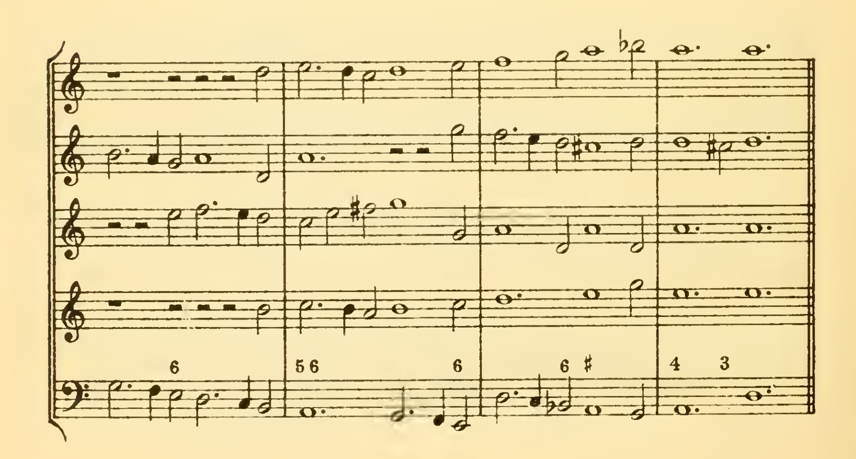




*) Part British Museum London.





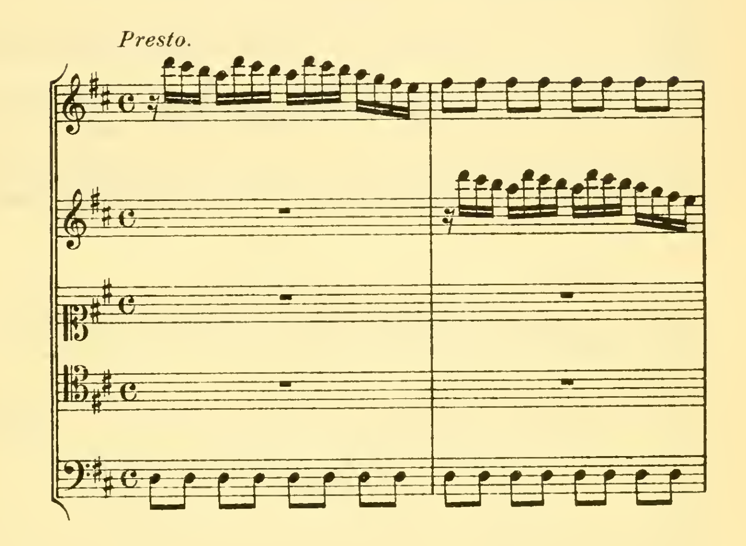


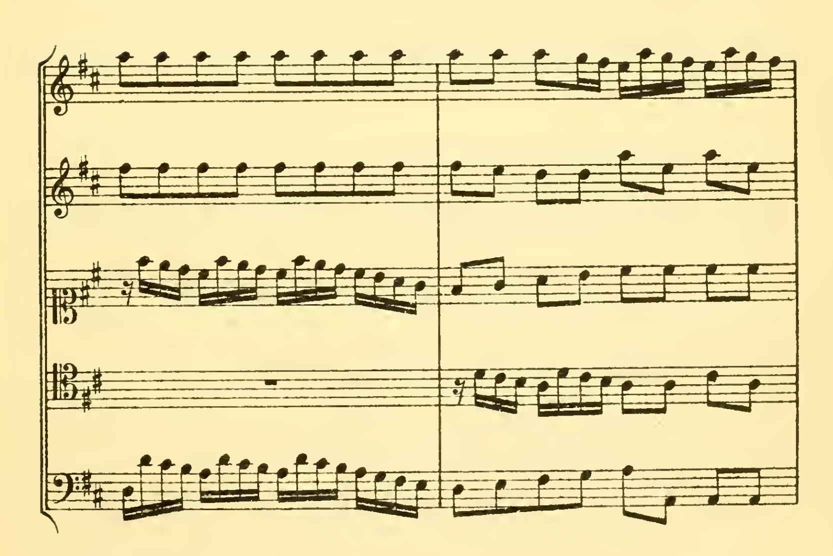


## Nº 3. Antonio Draghi.
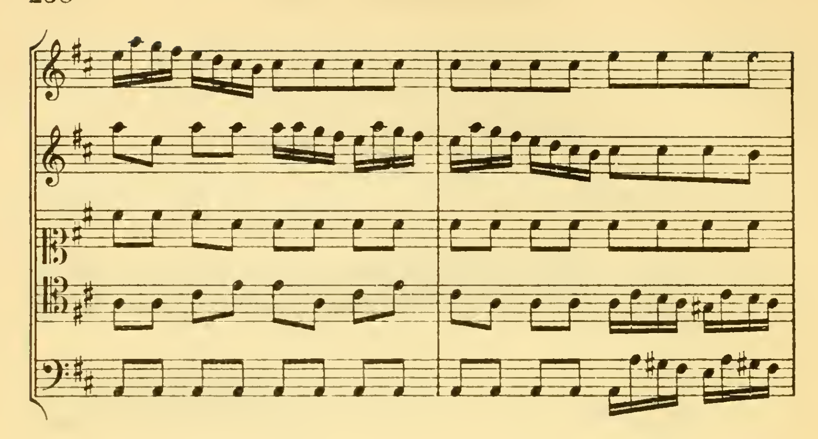
### L'Albero del Ramo d'oro.*)
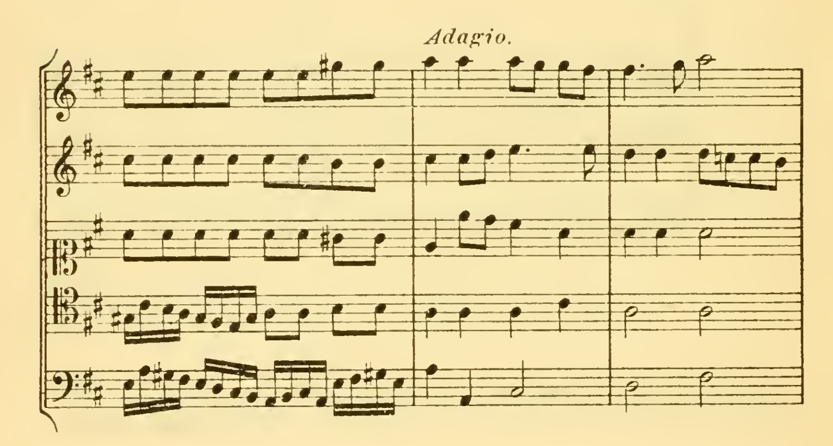
Precede sinfonia come di strepito di Vento in un Bosco.
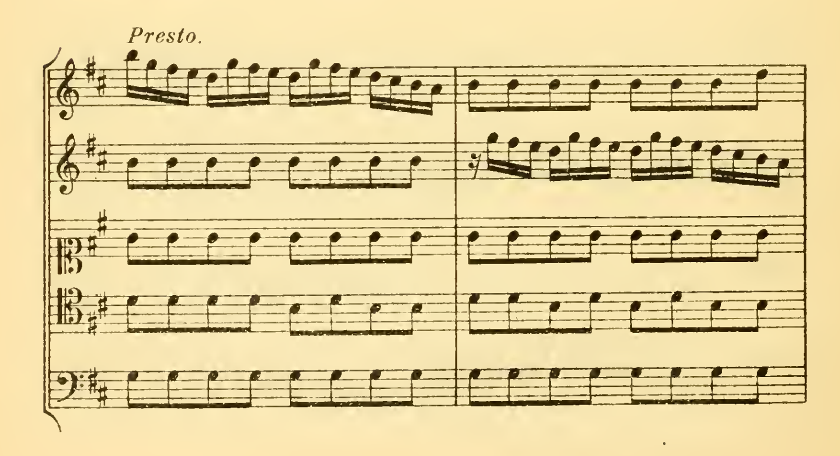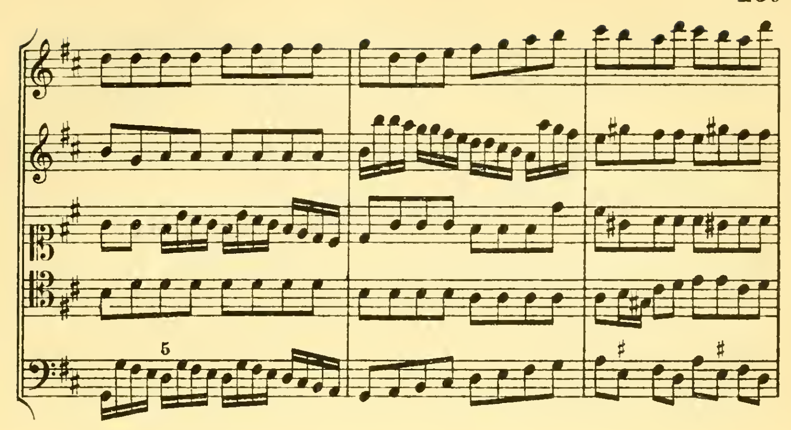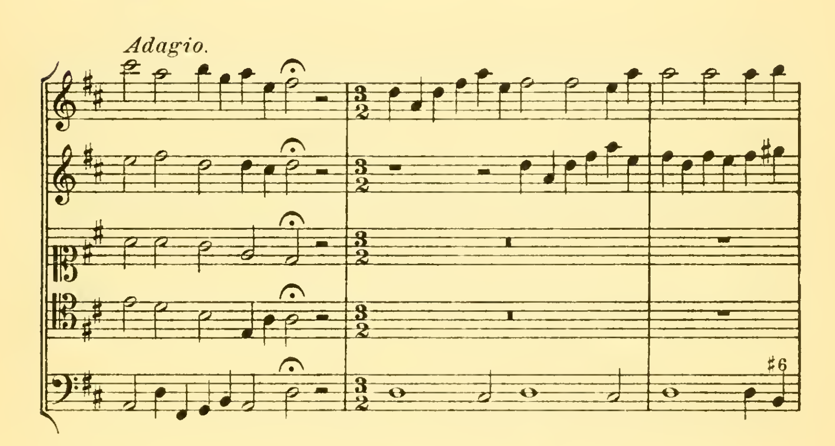


*) Part. Ms. Hofbibliothek Wien.
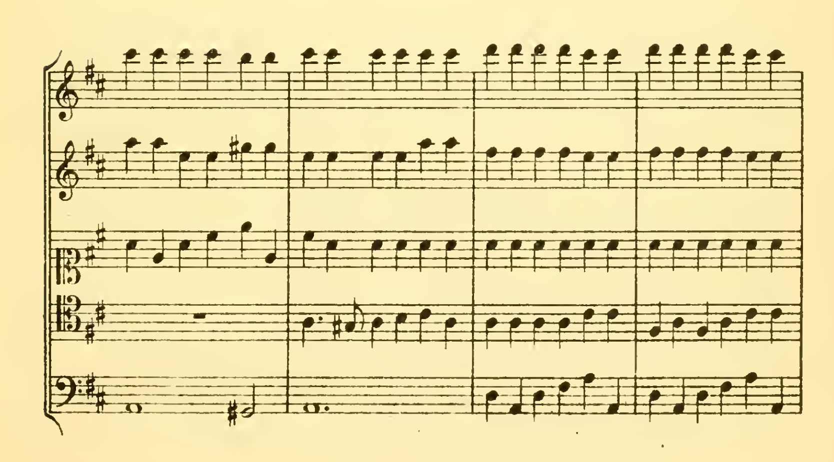


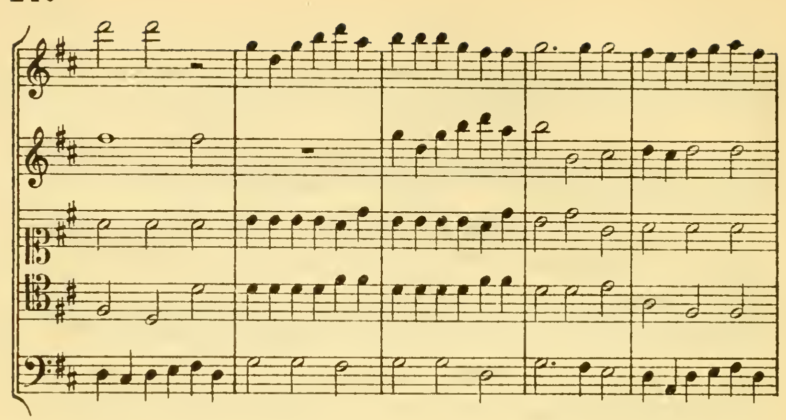

Adagio.

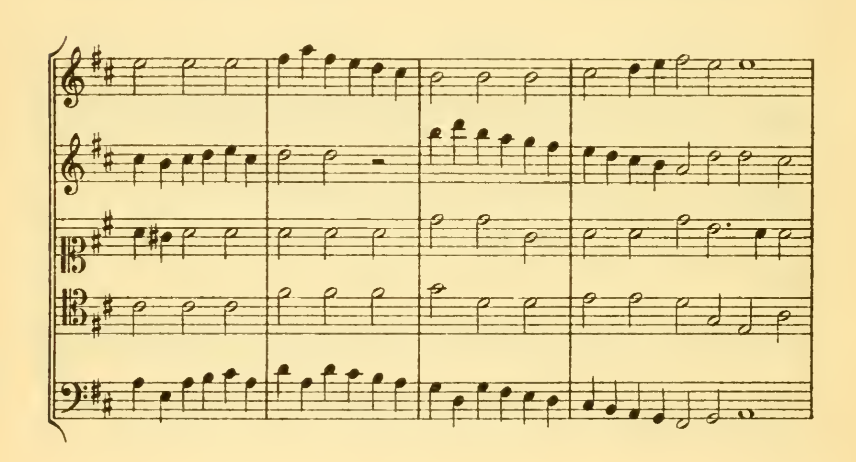

Presto.
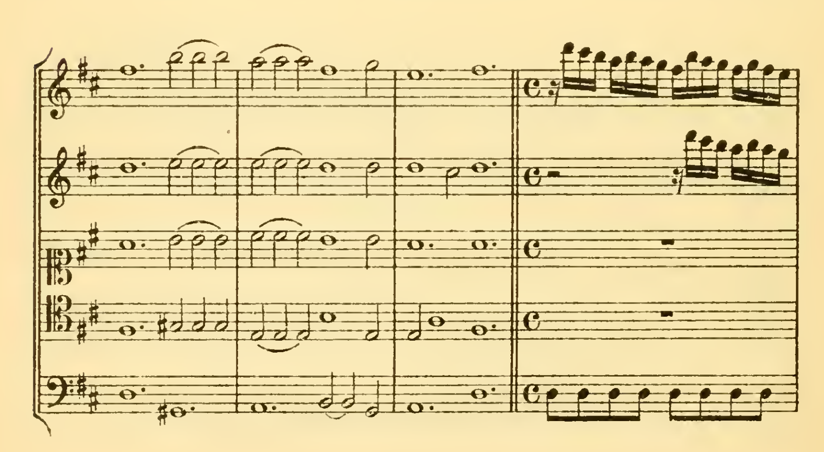

5

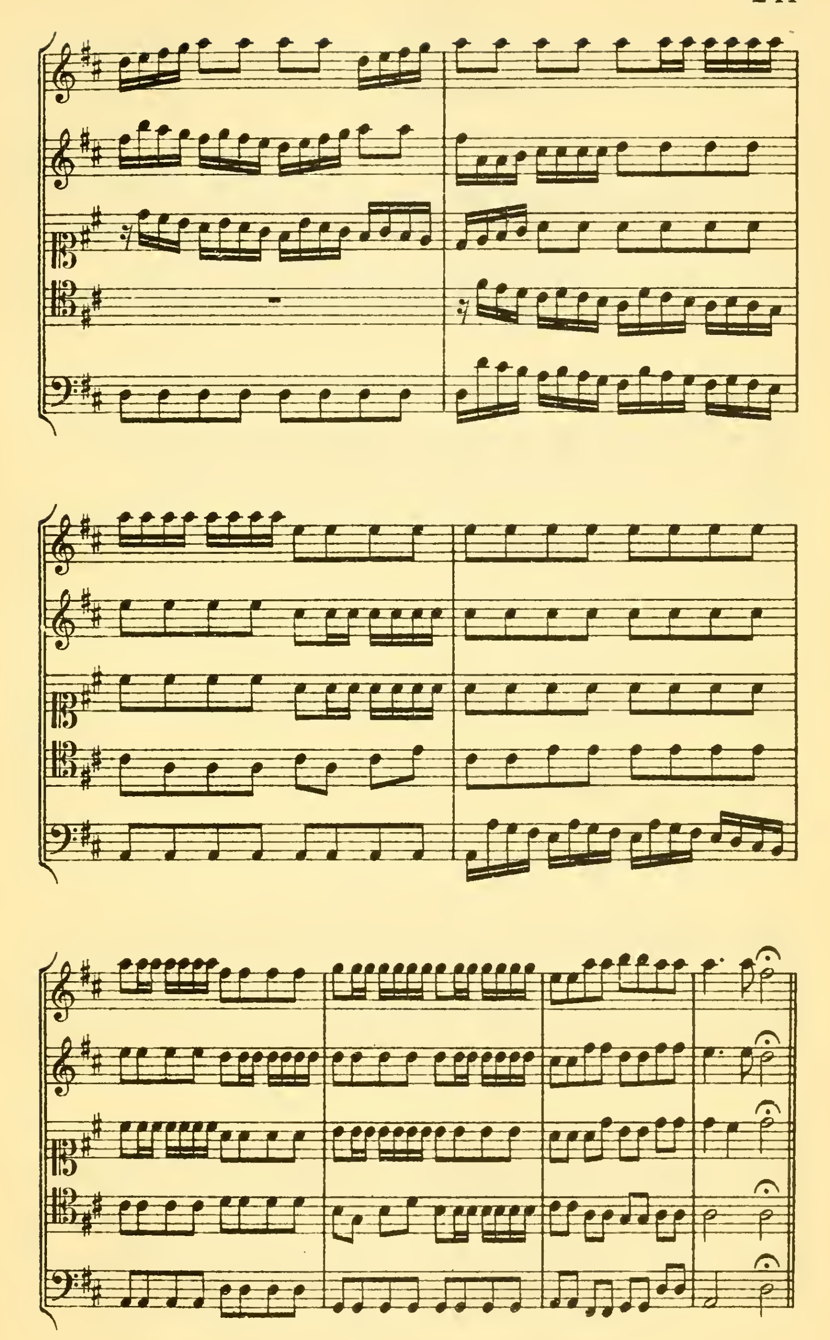

Adagio.





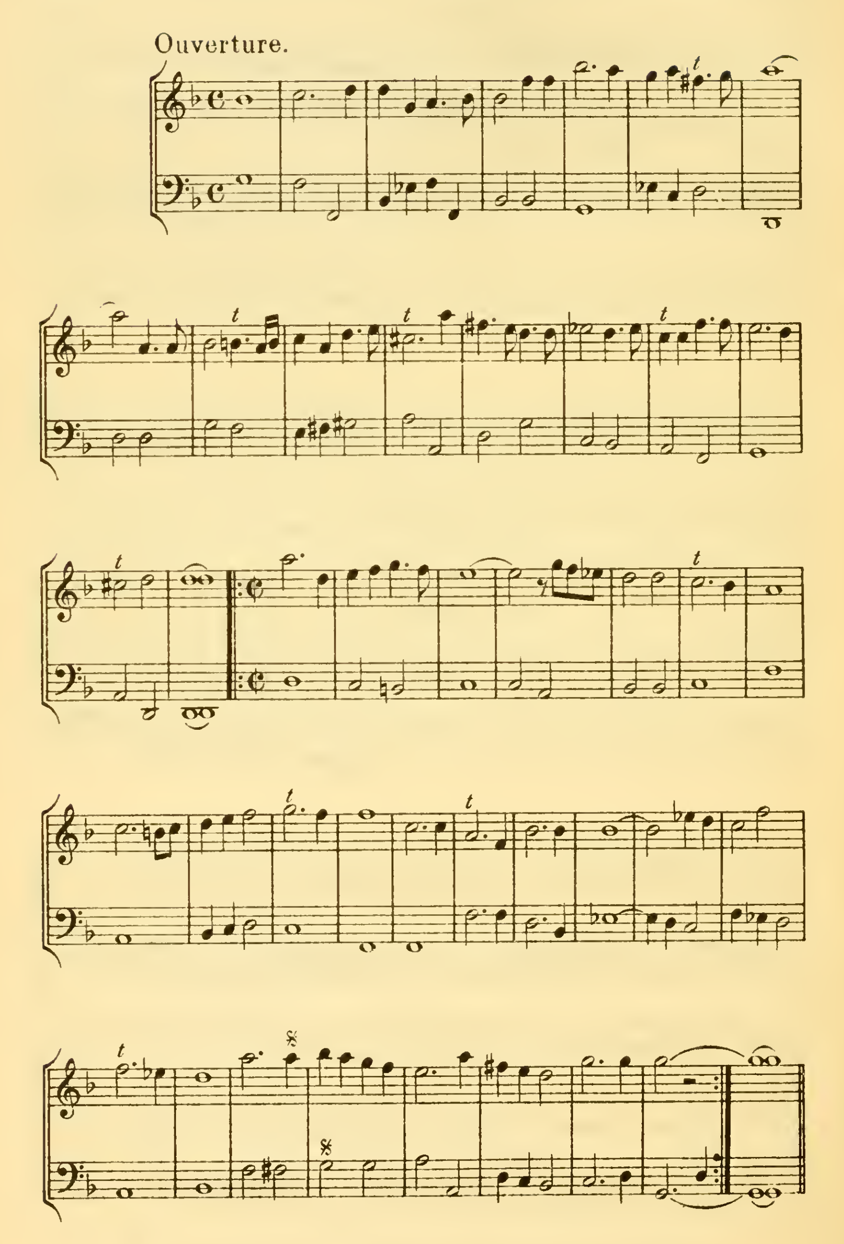






## N° 4.

### Ballet des Rues de Paris.*)



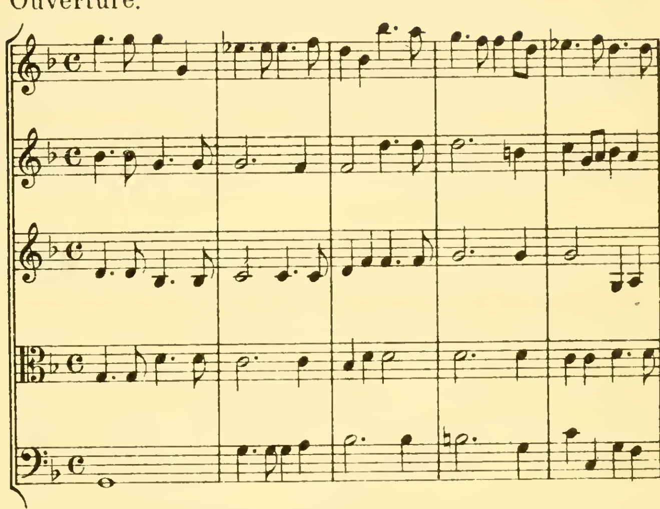

*) Part. Ms. Paris Bibliotheque du Conservatoire Collection Philidor.

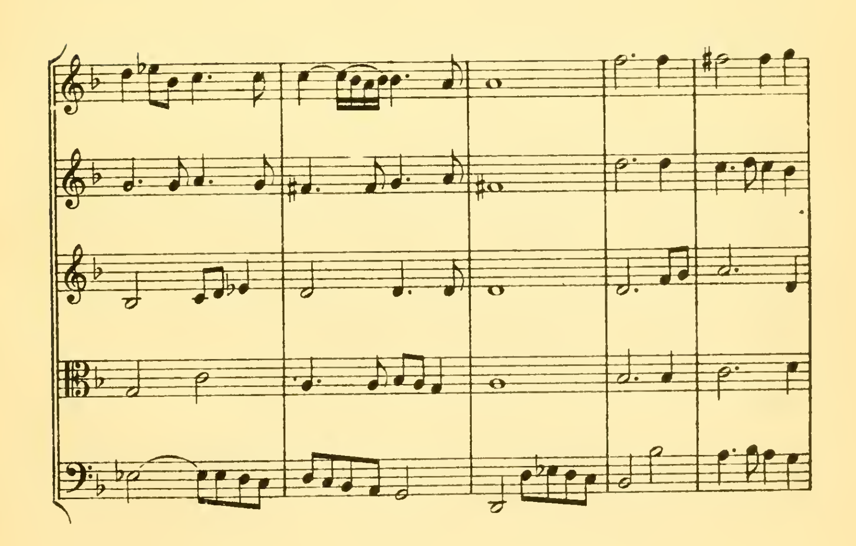
## Nº 5. J. B. Lully.

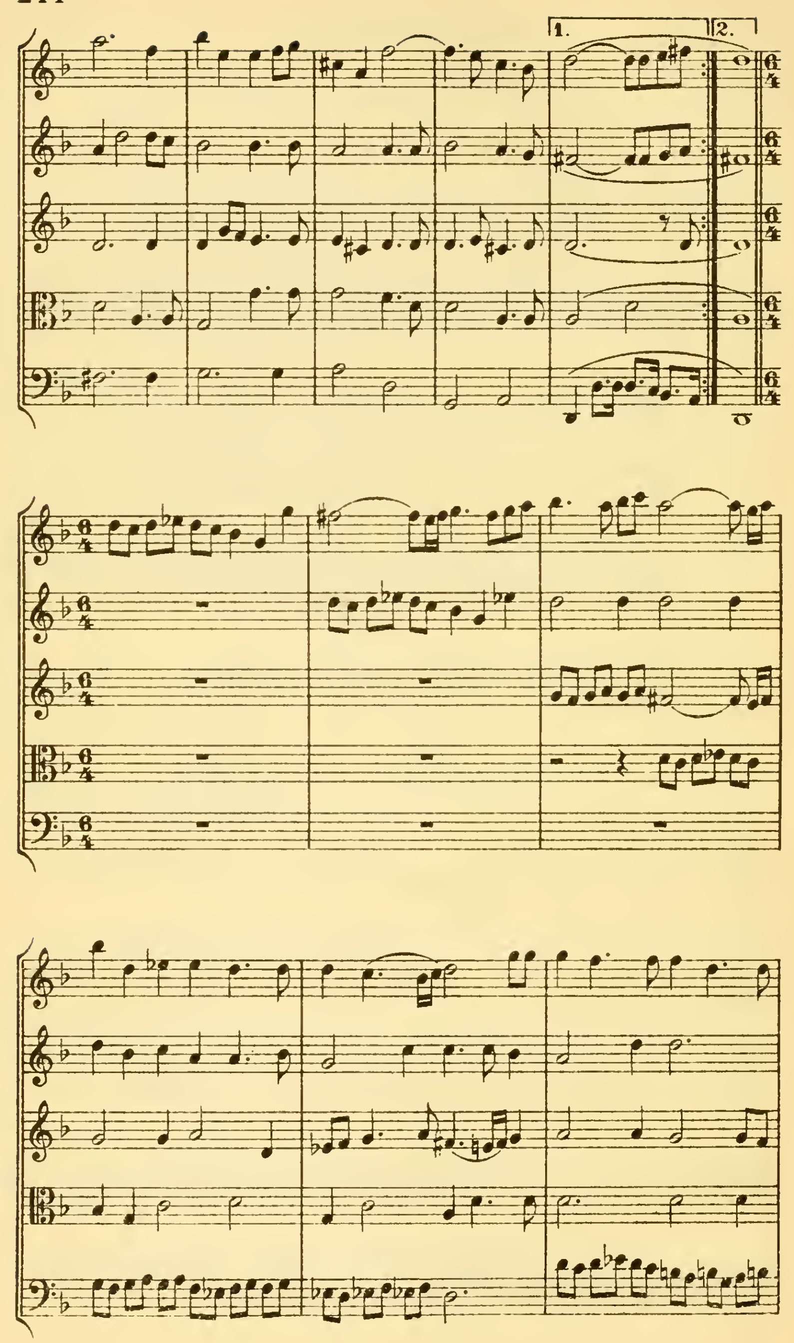
### Atys.

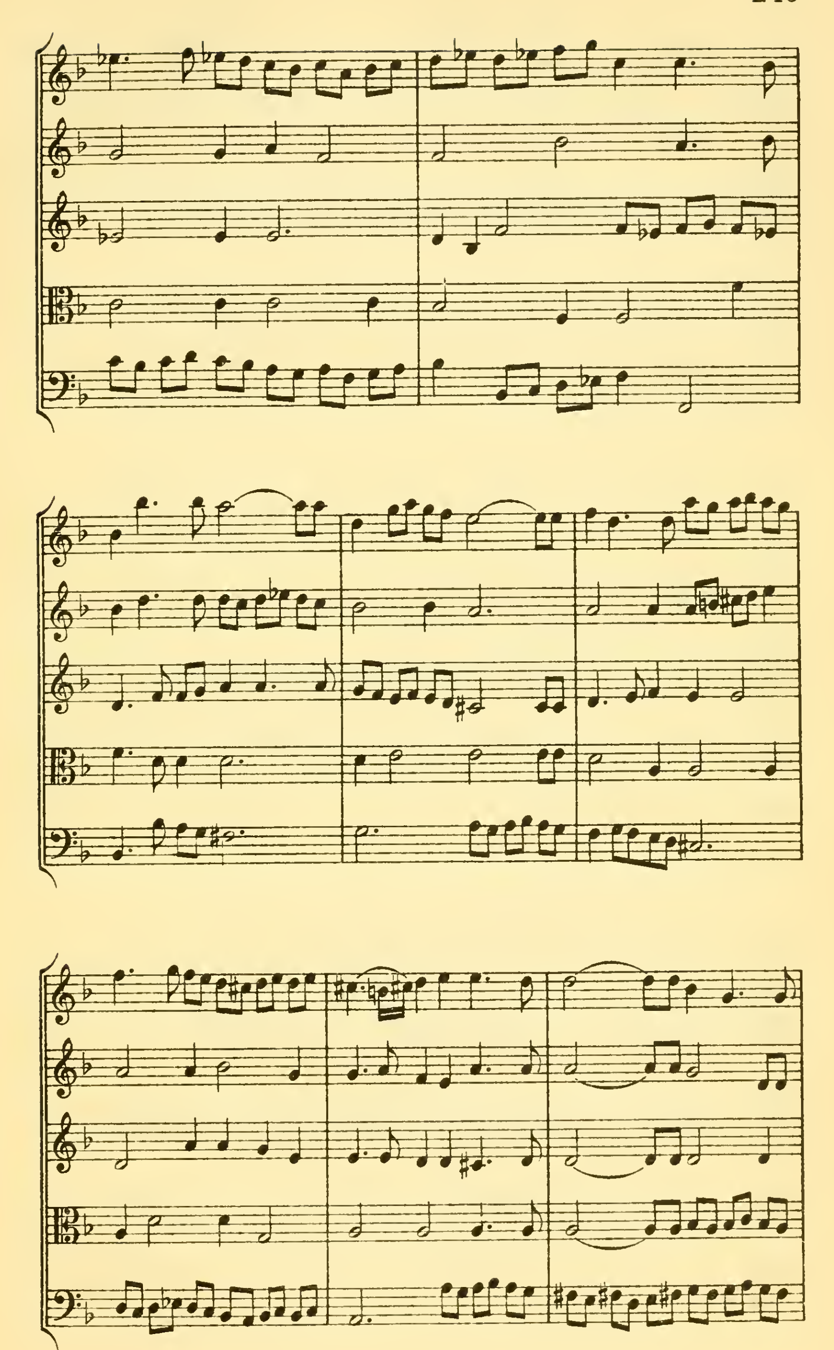
Tragedie.

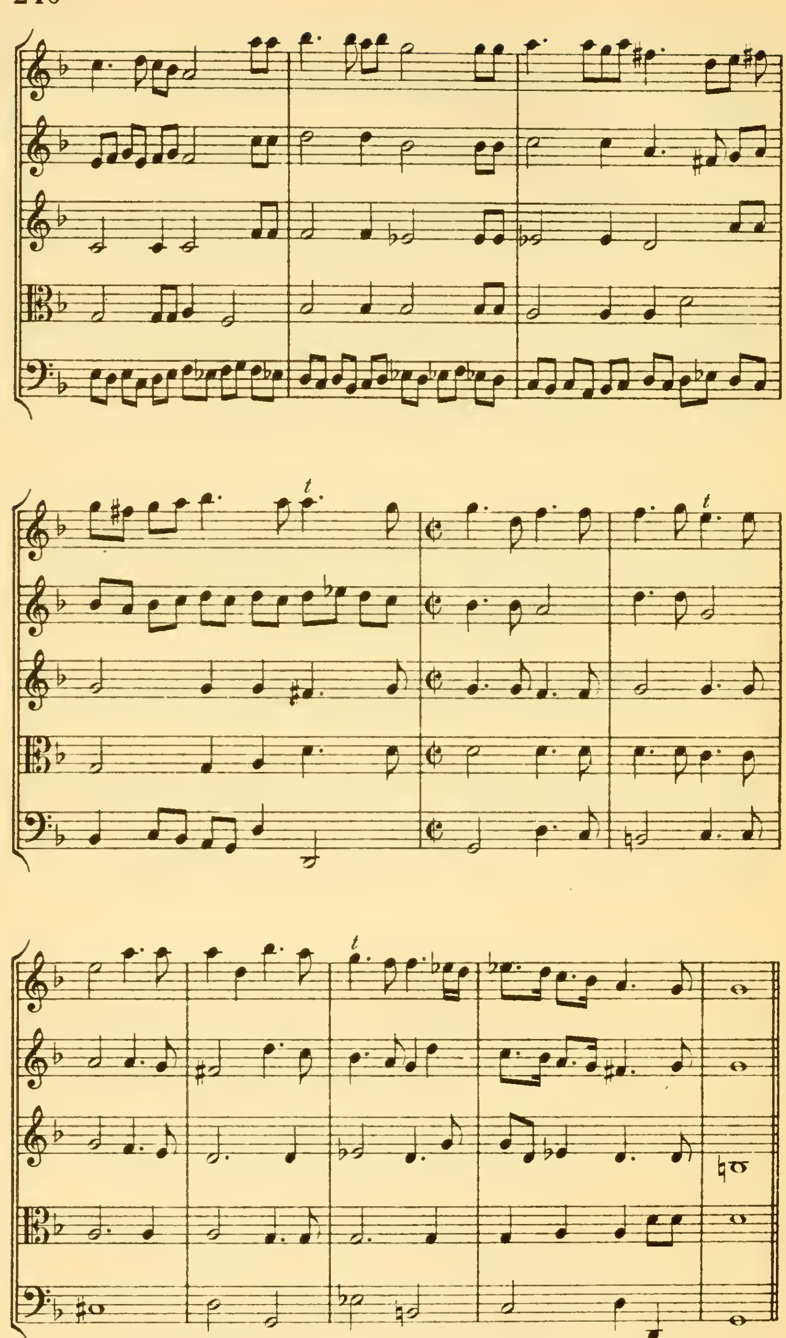





1.
2.



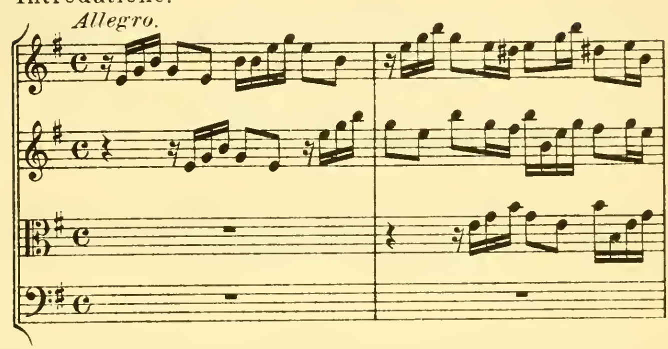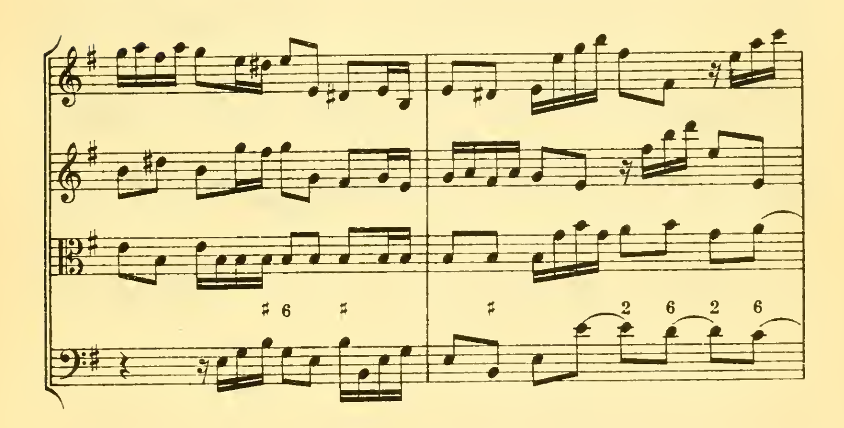


## Nº 6. Alessandro Scarlatti.
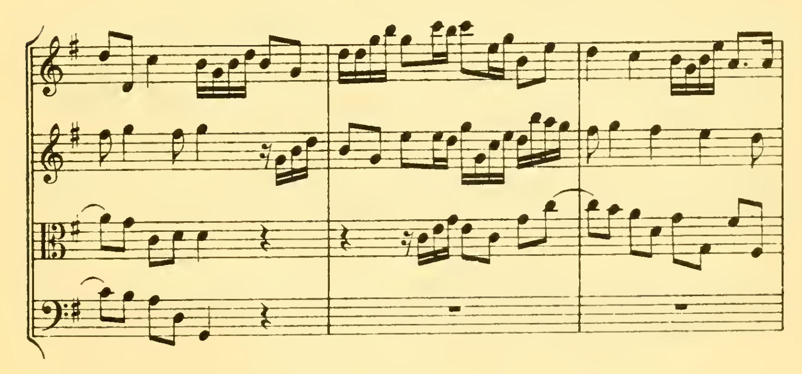
### Olimpia.*)

Cantata da camera a voce sola con Istrumenti.

Introdutione.
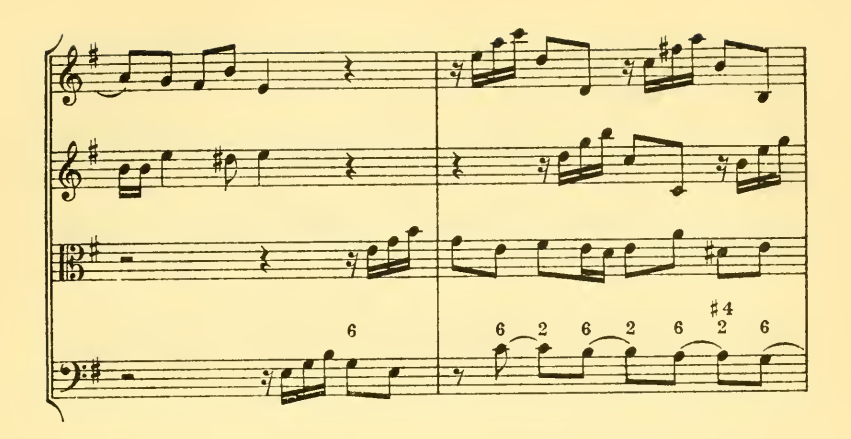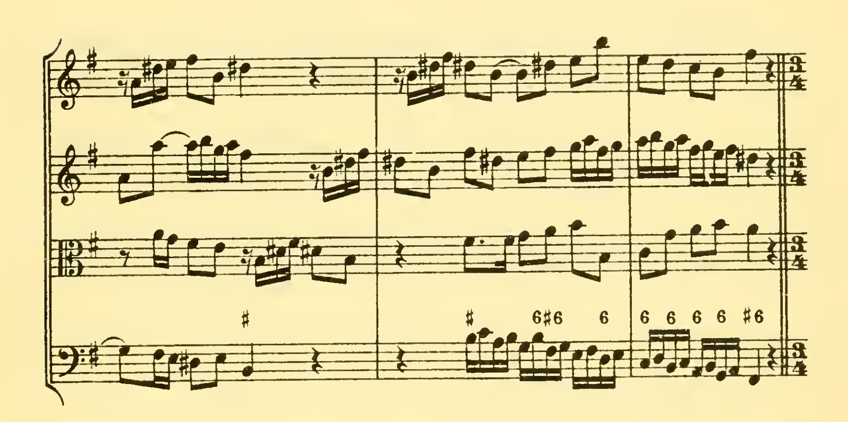
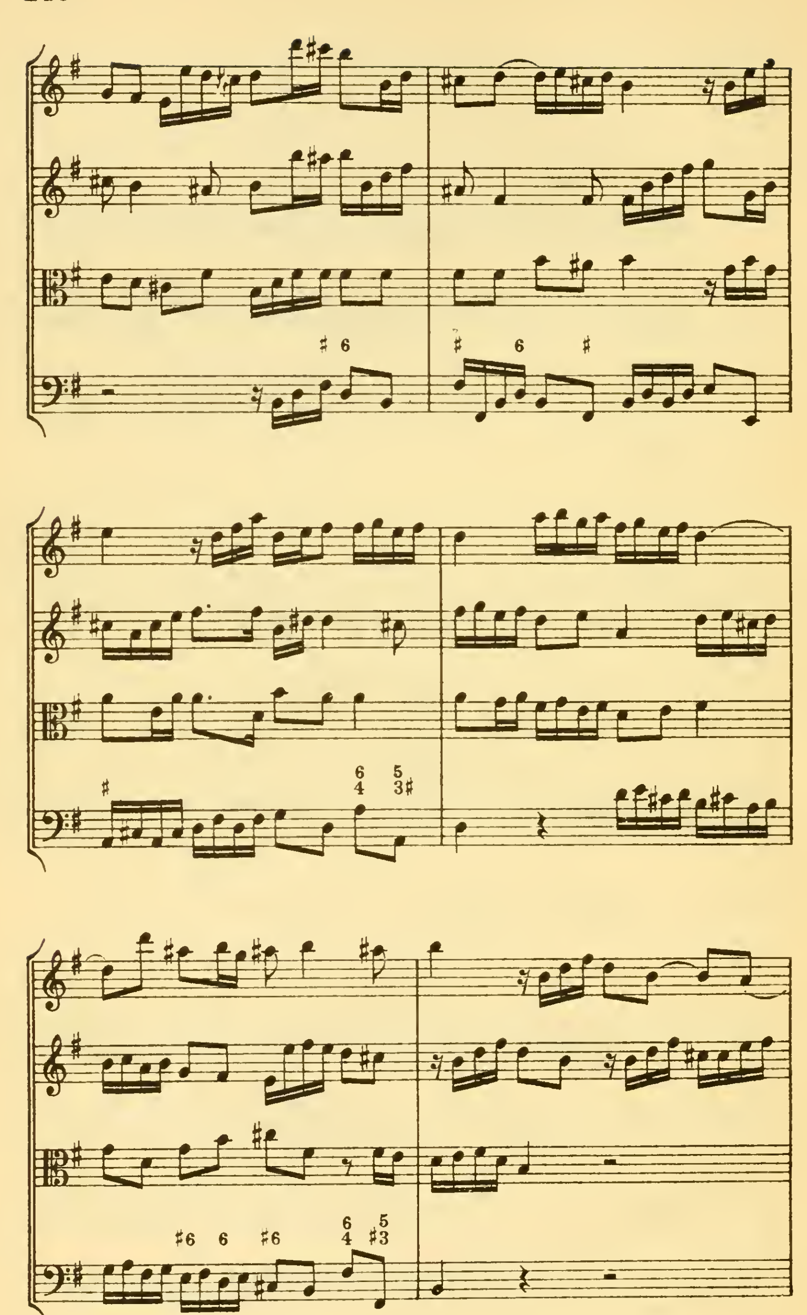






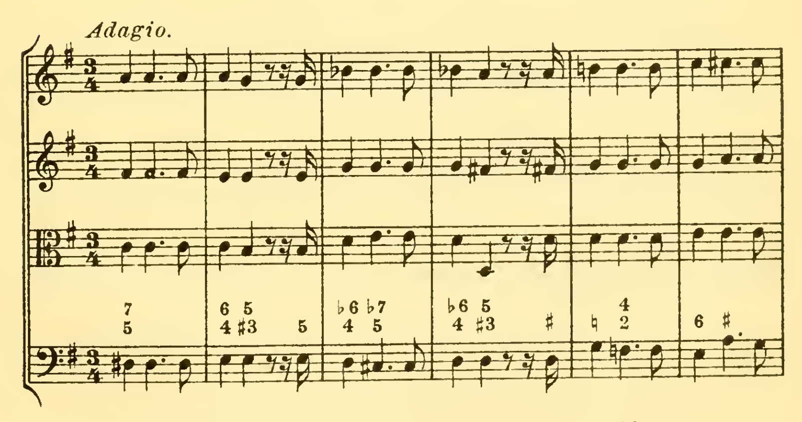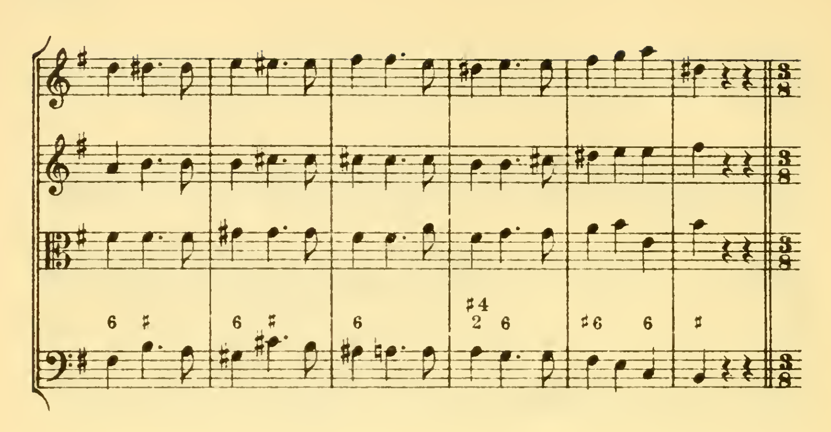


*) Part. Ms. Hofbibliothek Wien.
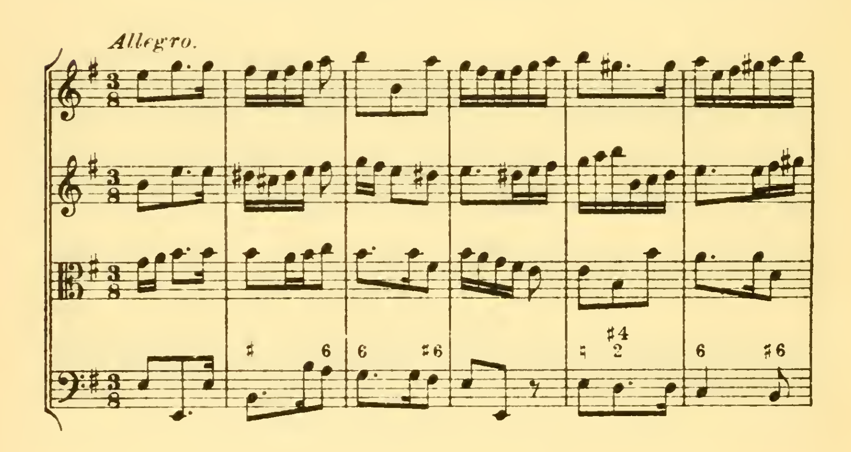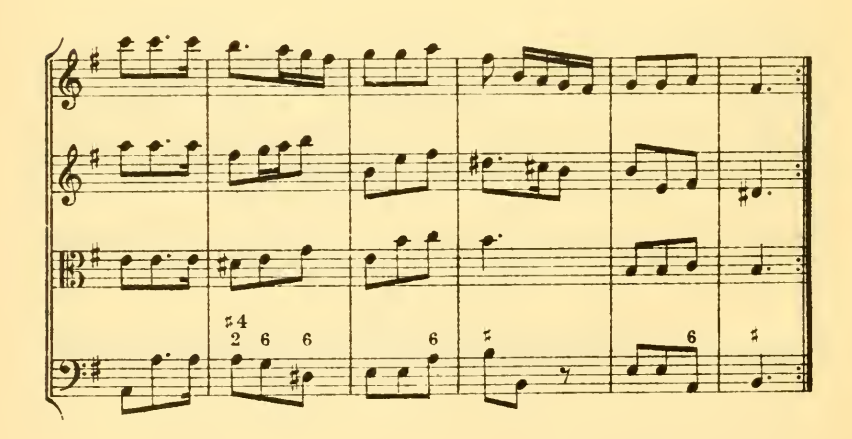




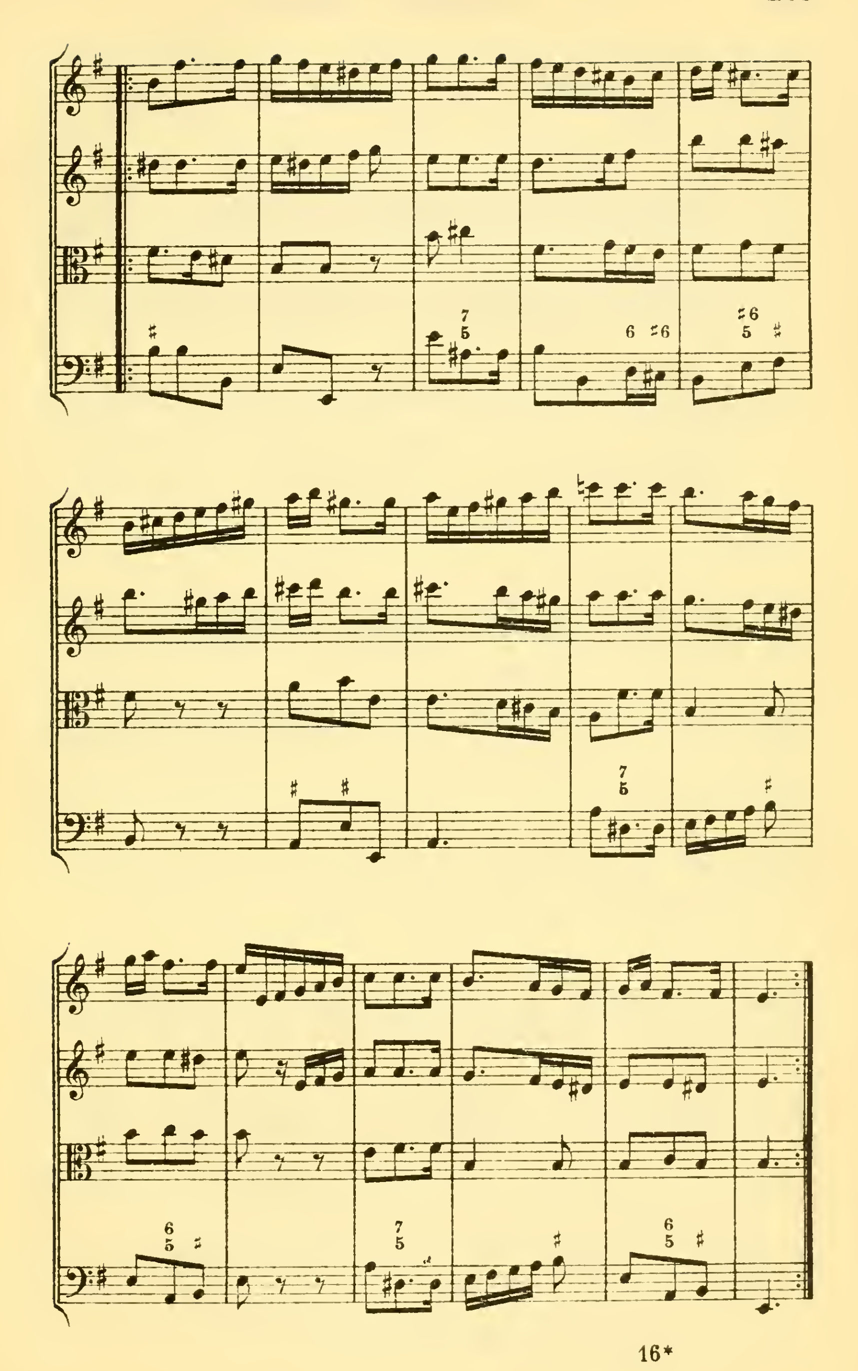



Adagio.
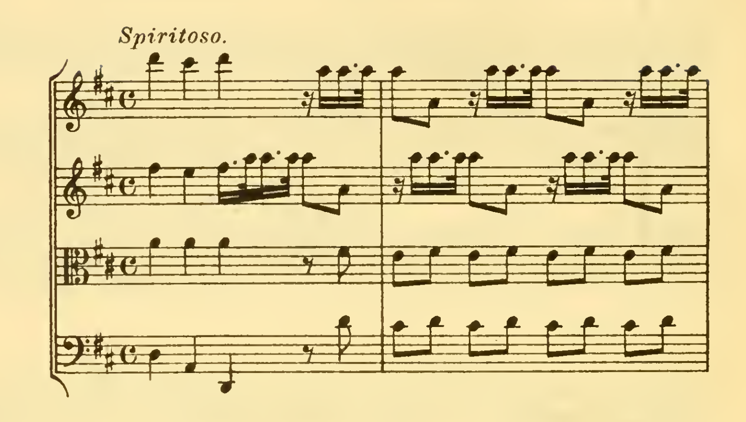



Allegro.

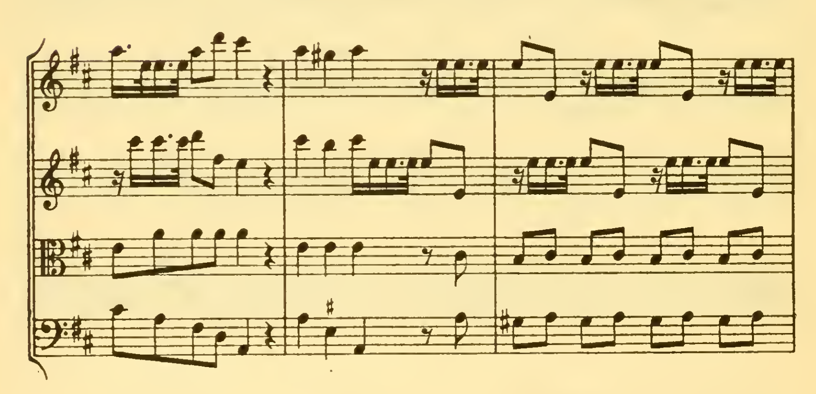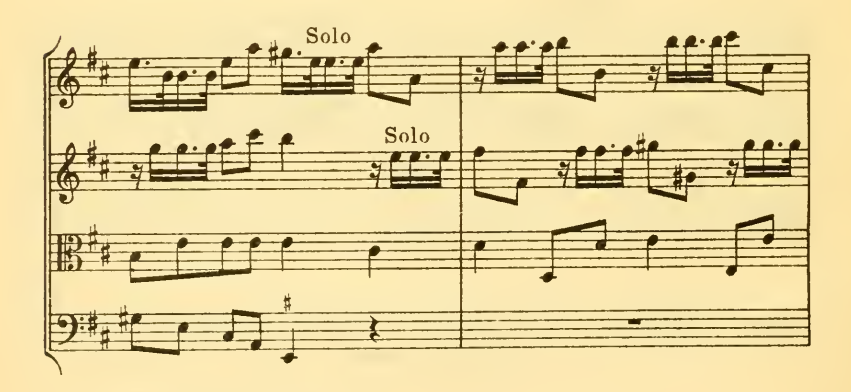




# Nº 7. Alessandro Scarlatti.

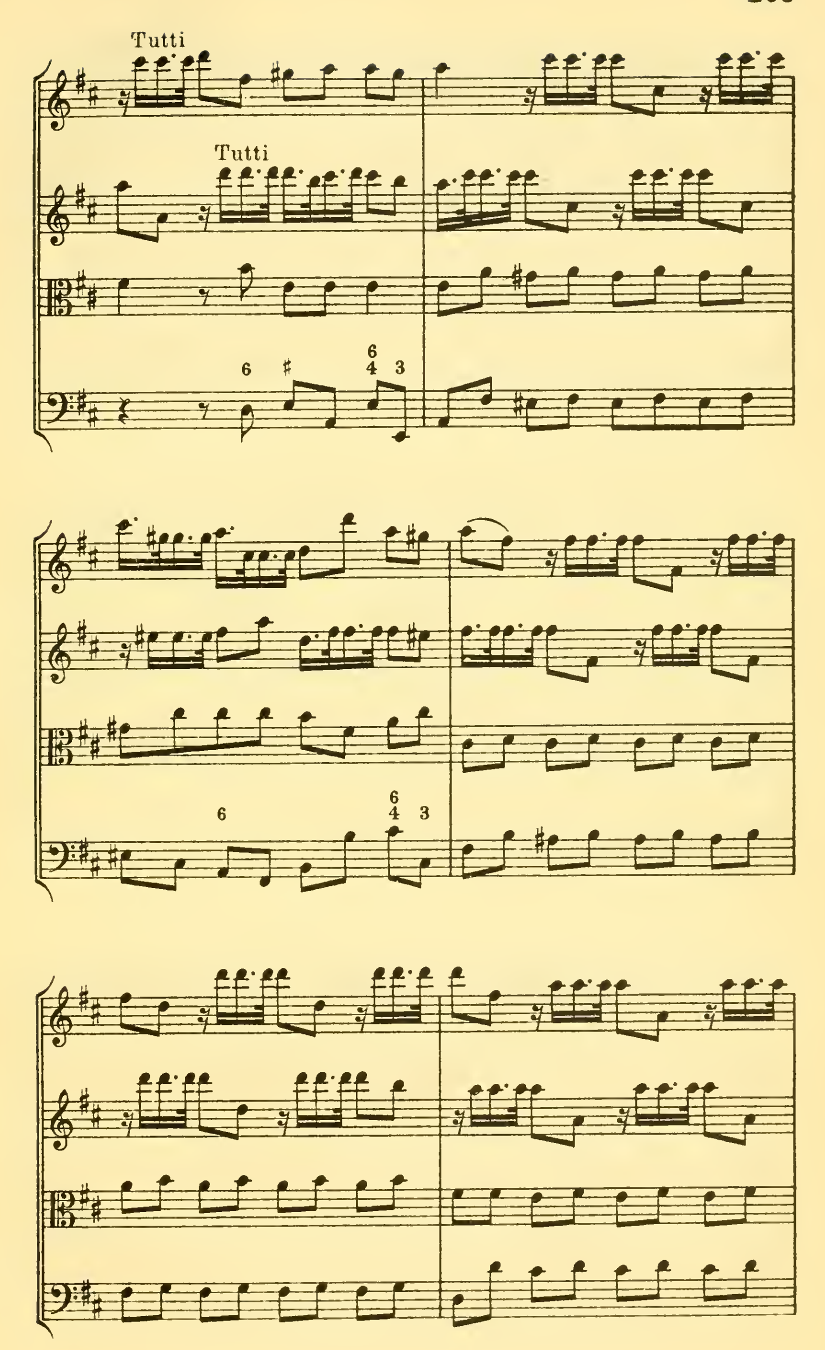
## Sedecia Rè di Gerusaleme.*)

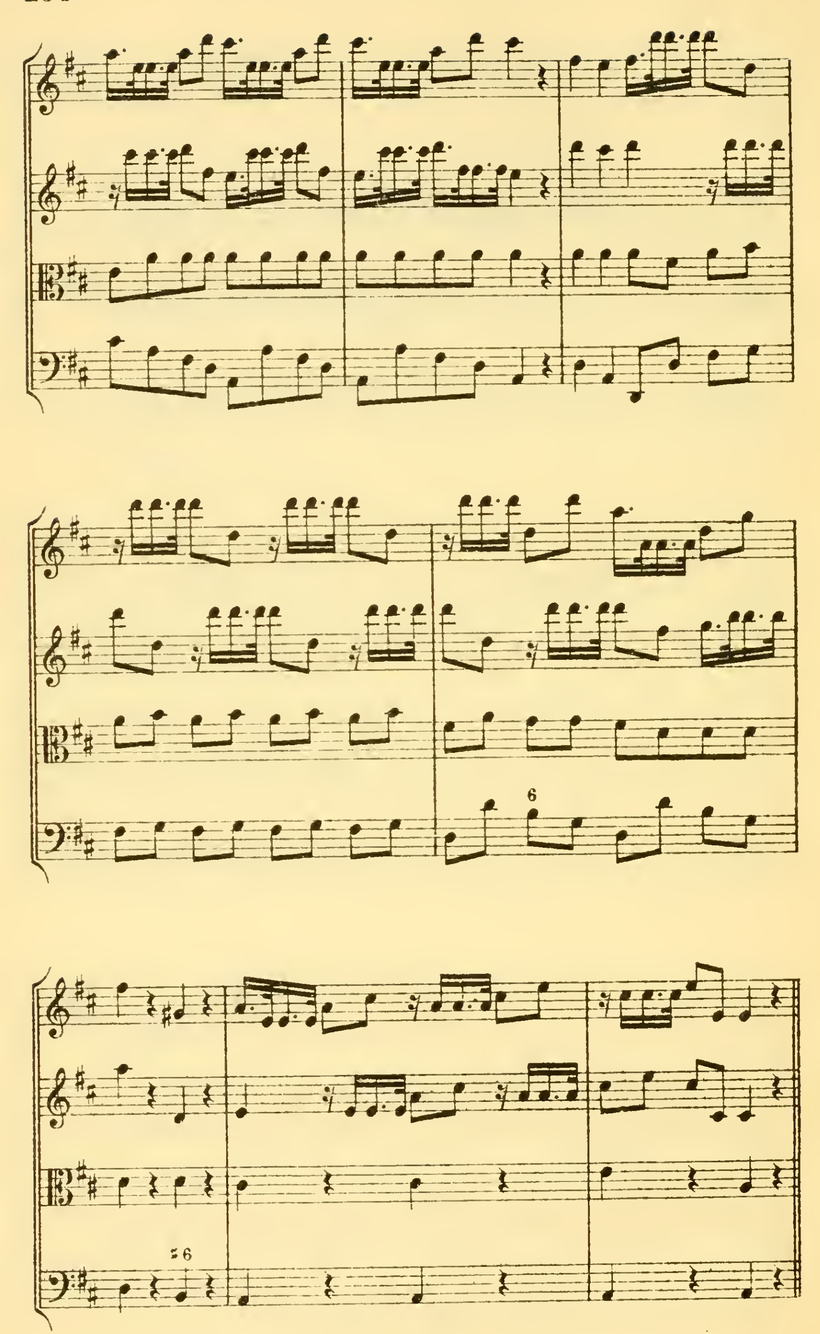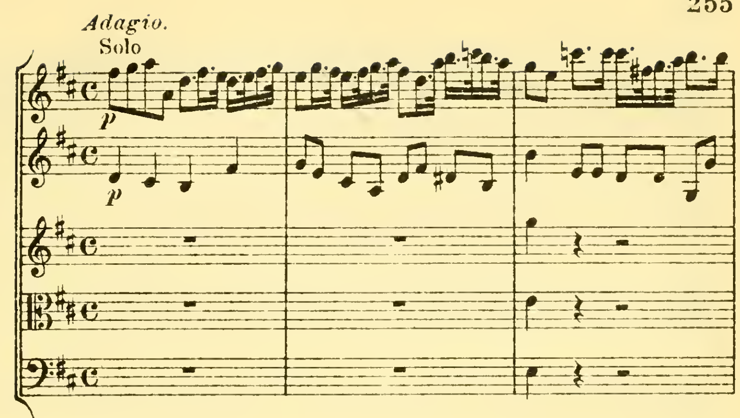


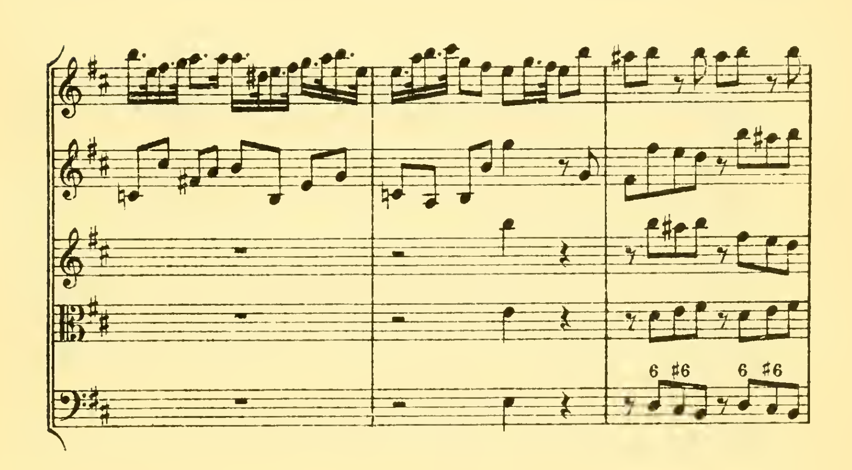


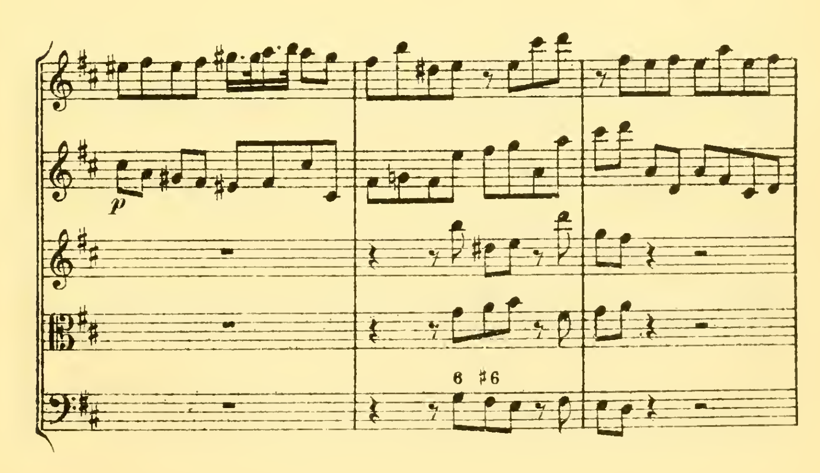

*) Part. Ms. Hofbibliothek Wien.
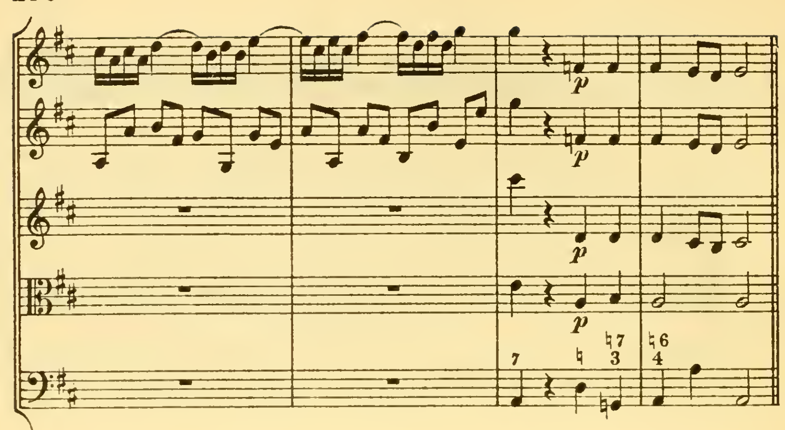

Tutti
Tutti
6
♯
6
4
3
6
6
4
3
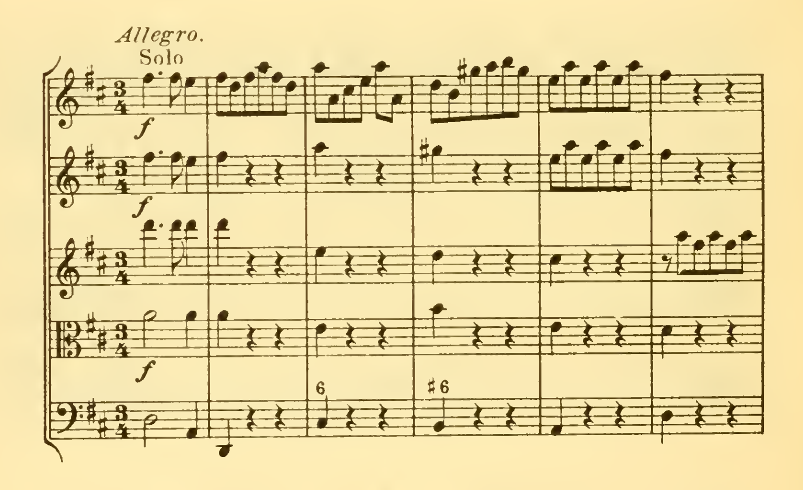

6
♮6

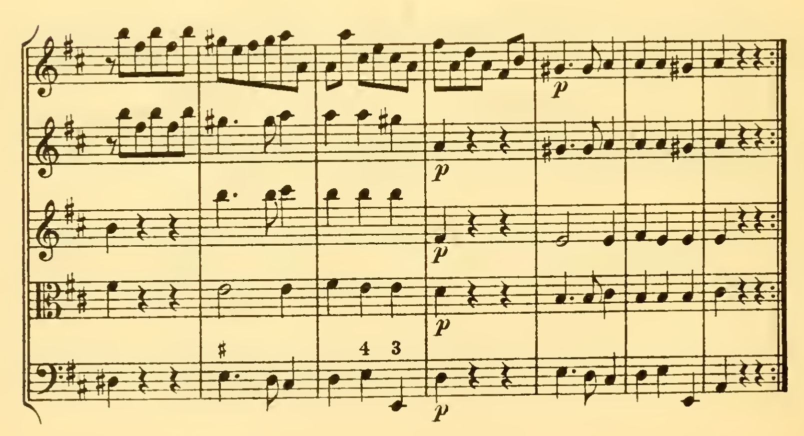

Adagio.
Solo
p
p
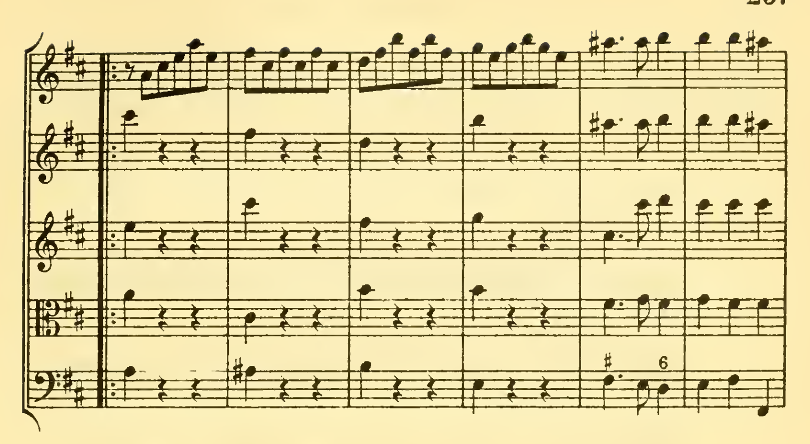

6 ♯6 6 ♯6
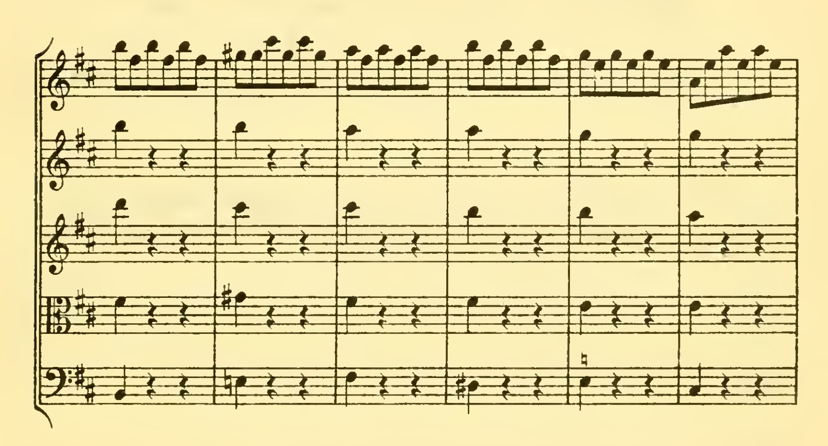

p
6 ♯6
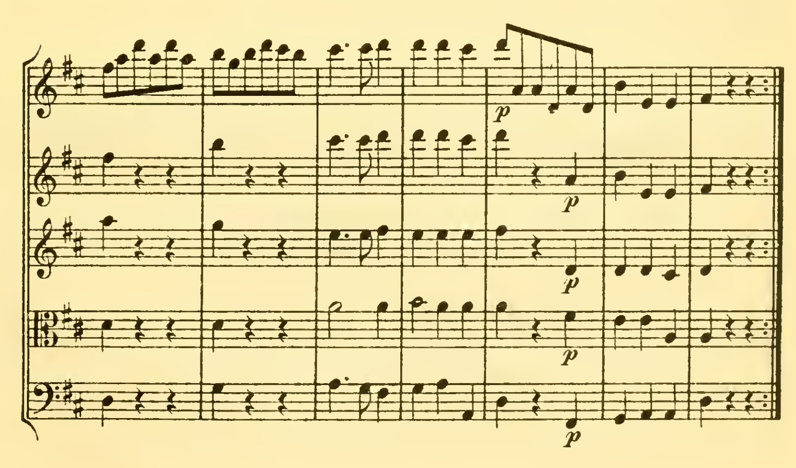



Allegro.
Solo




6
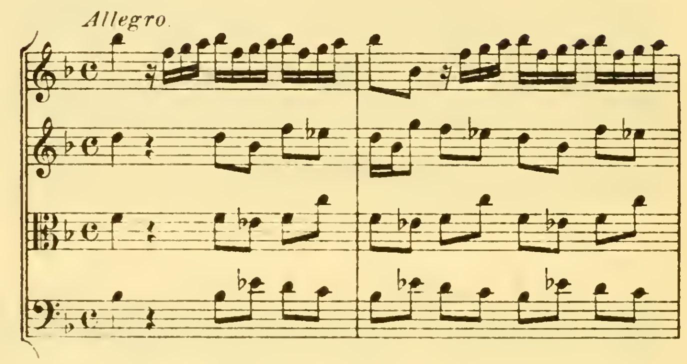



p
p
p
p
p
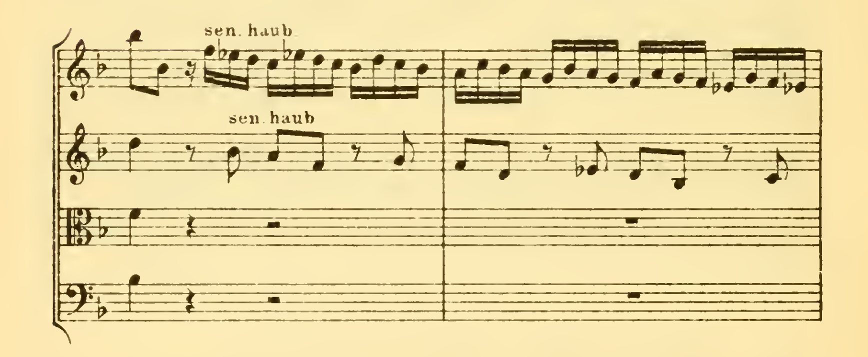
# Nº 8. Francesco Conti.
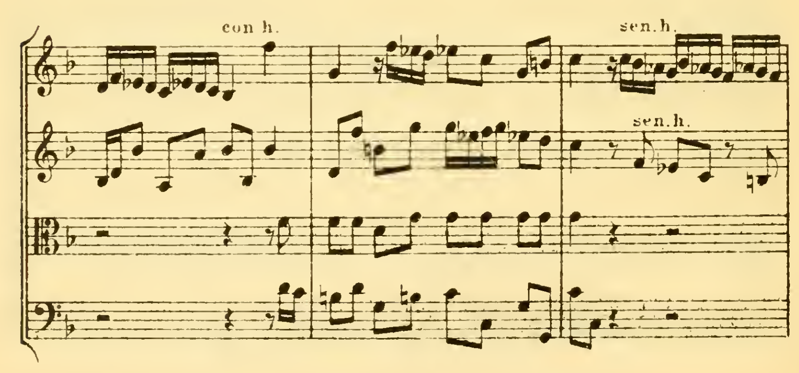
## Pallade Trionfante.*)

### Festa Teatrale per Musica.

Sinfonia.
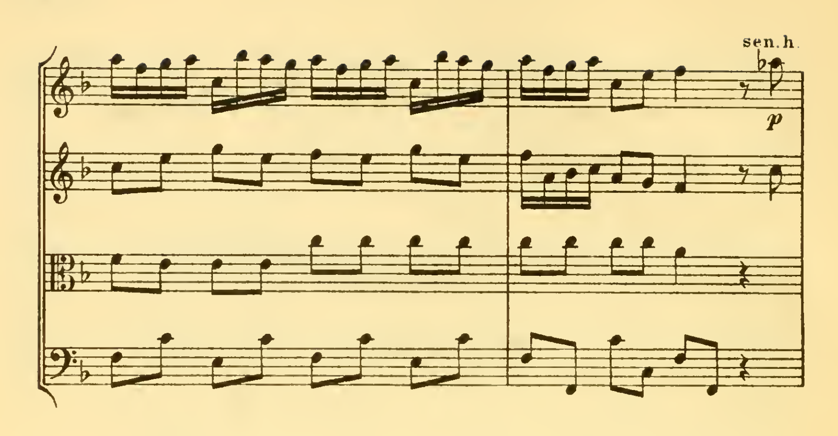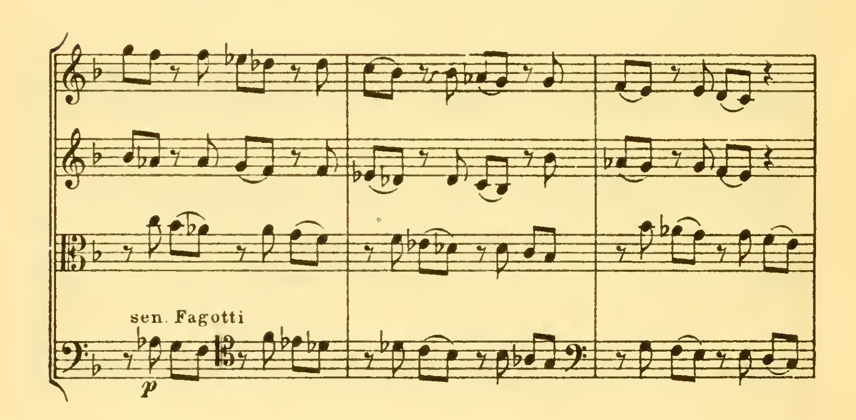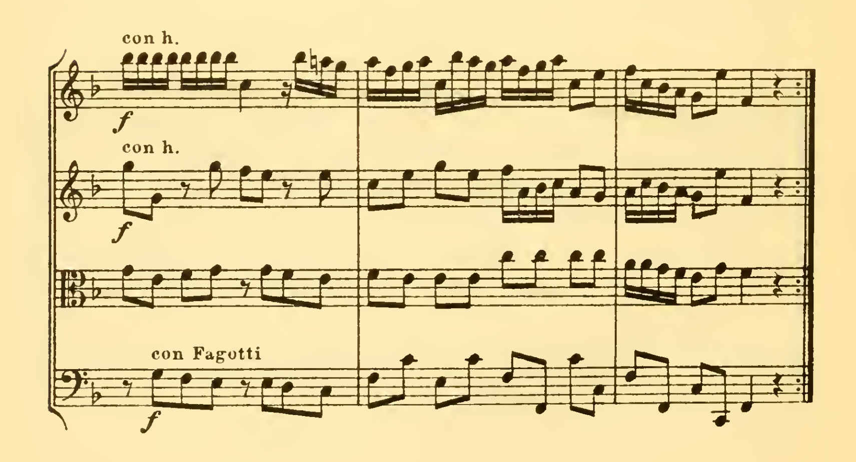
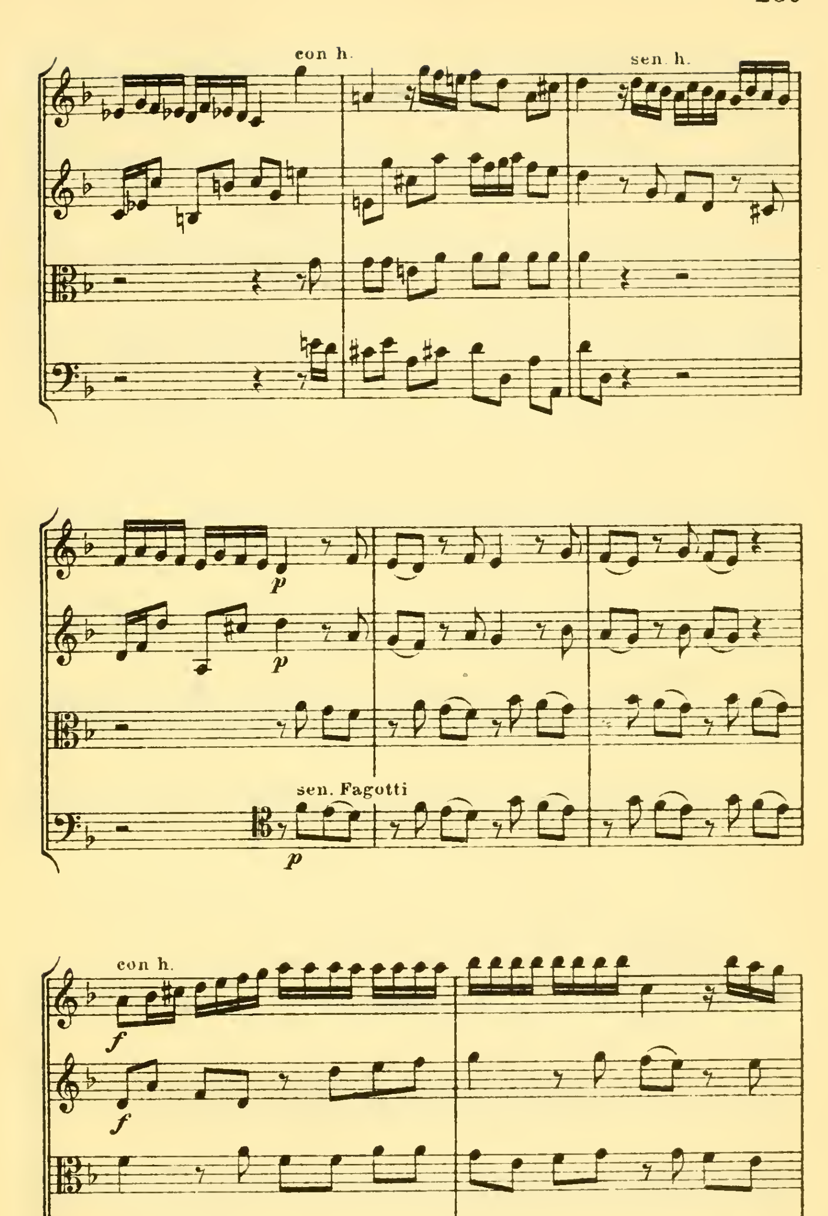









*) Part. Ms. Bibliothek der Gesellschaft d. Musikfreunde Wien.
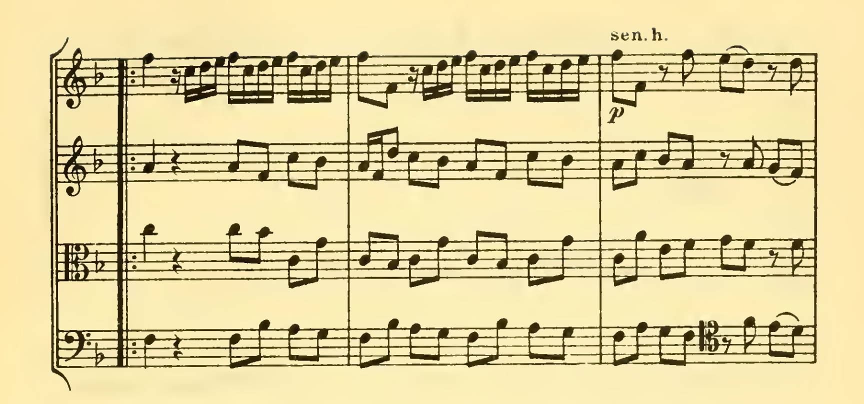


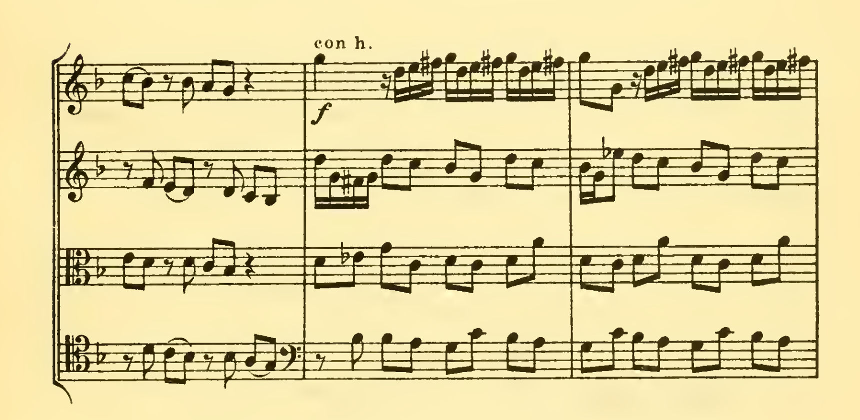
con h.
sen. h.
p
p
sen. Fagotti
p
con h.
f
f
con Fagotti
f

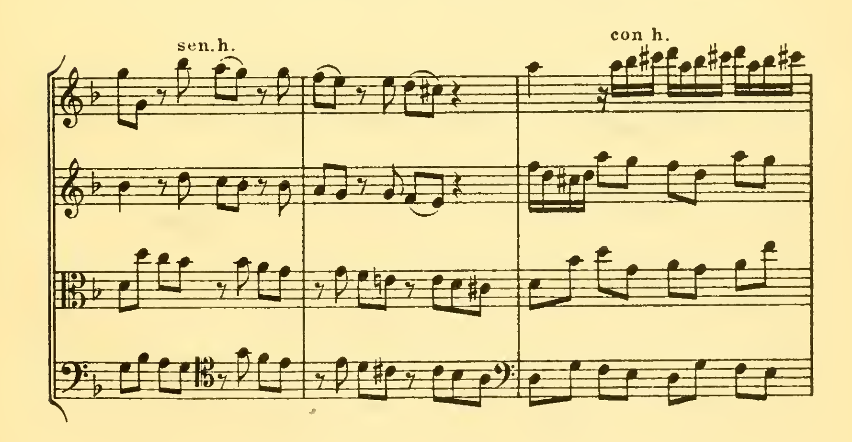

sen. h.
p

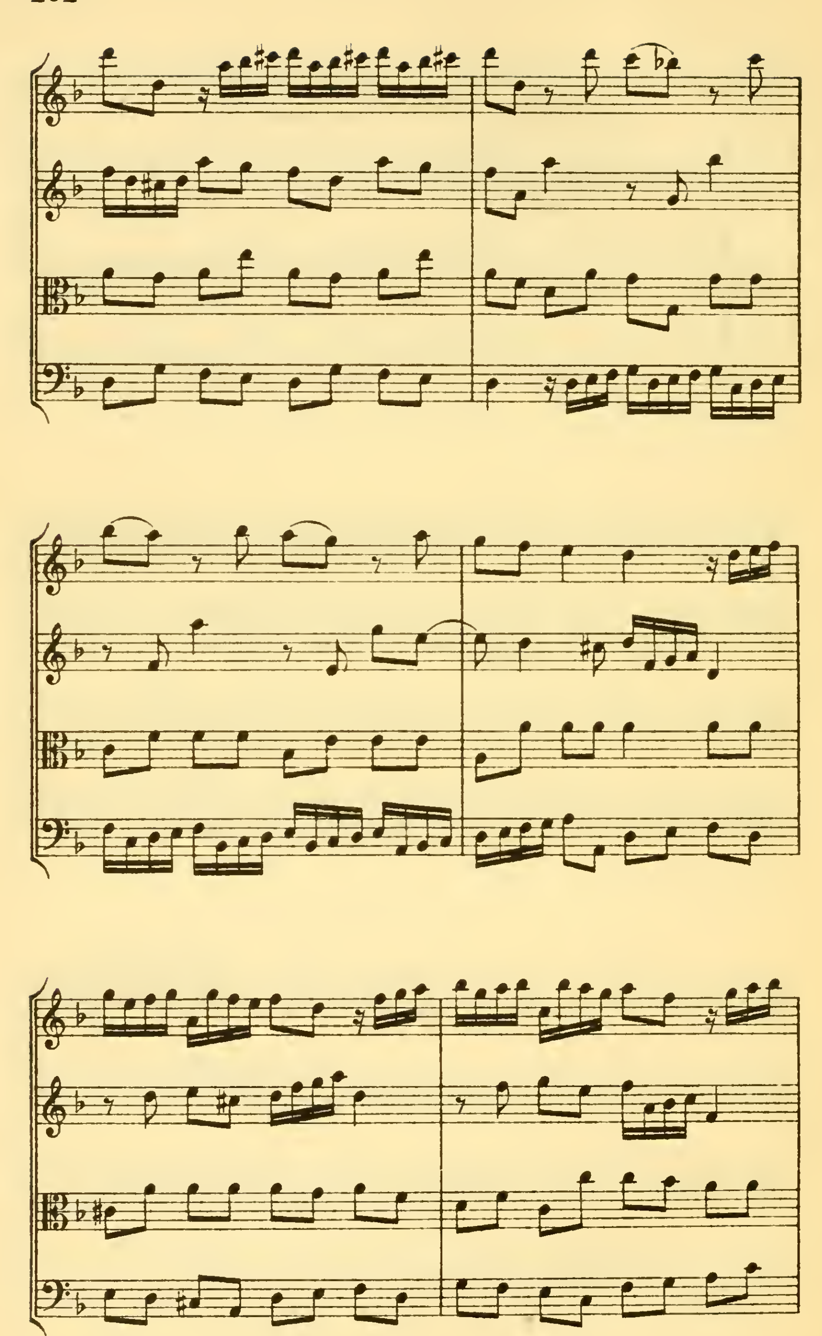

sen. Fagotti
p
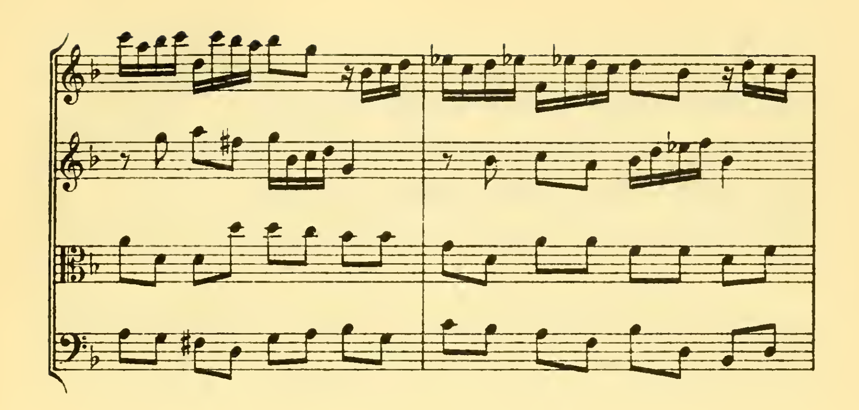

con h.
f
con h.
f
con Fagotti
f
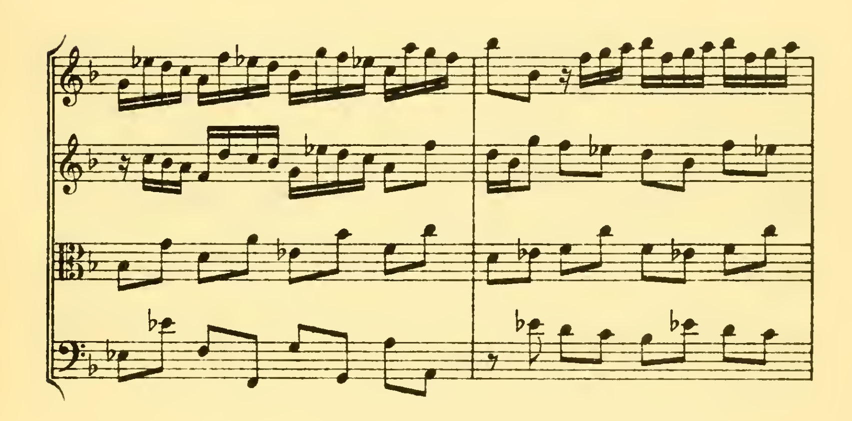

sen. h.
p
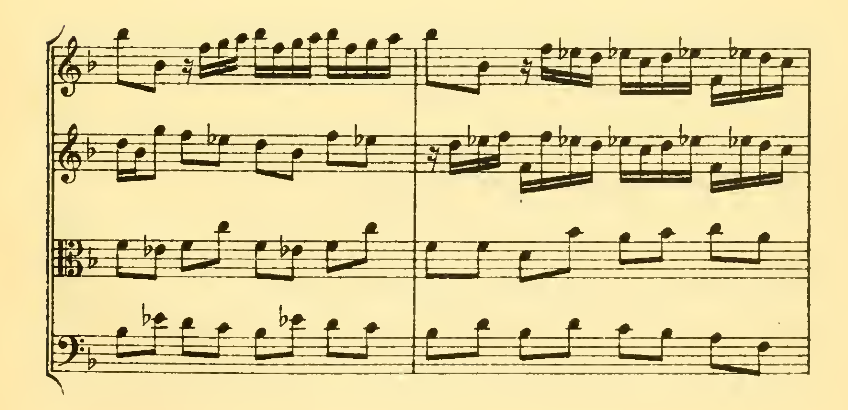

con h.
f
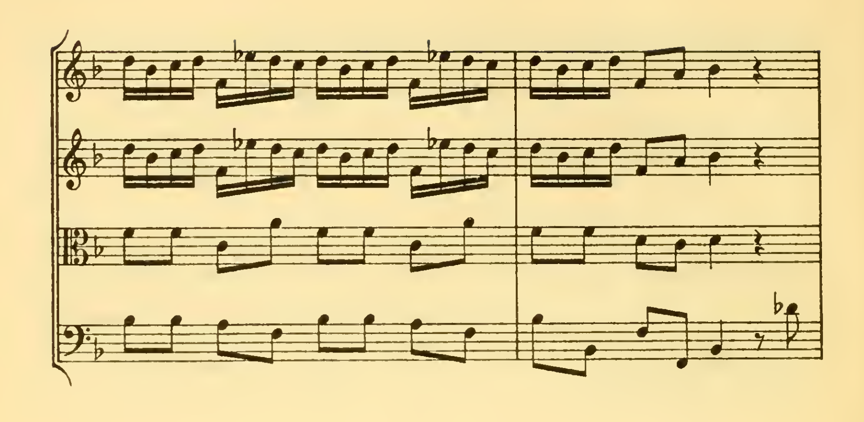

sen. h.
con h.
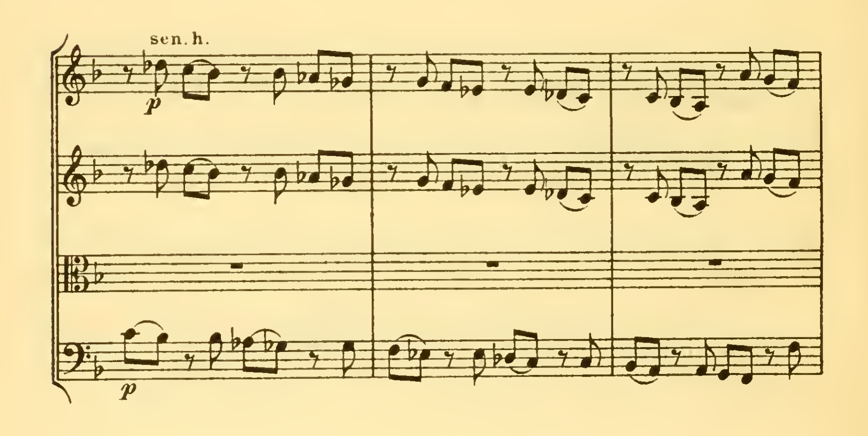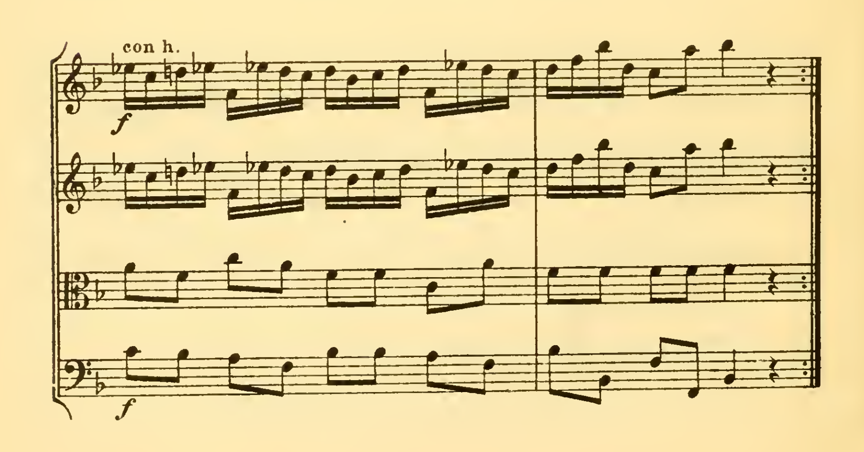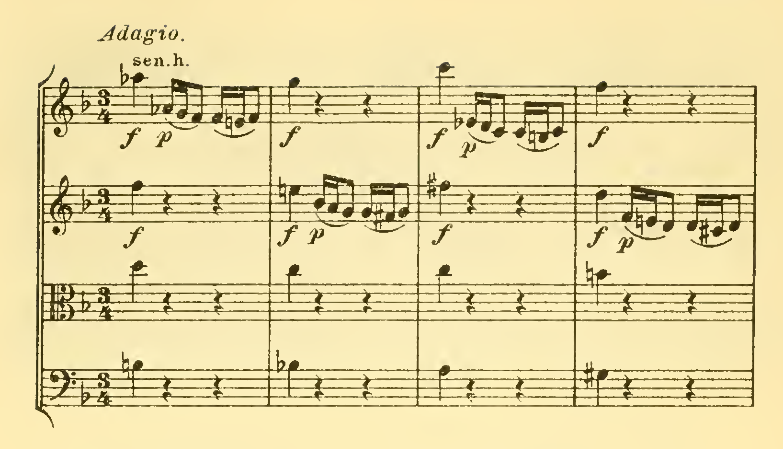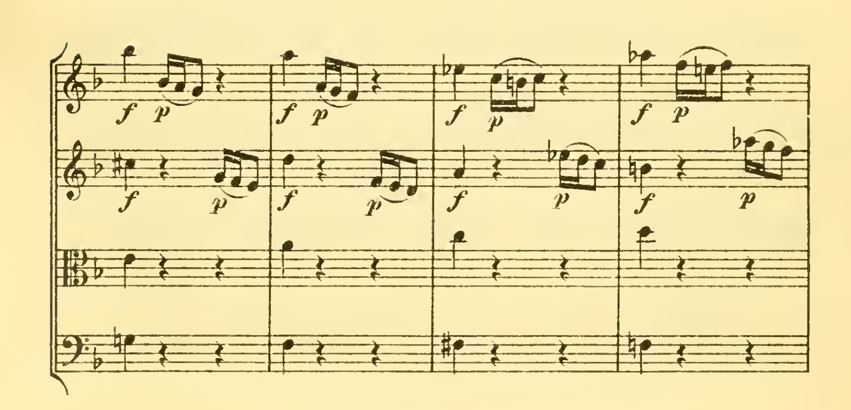











sen. h.
p
p
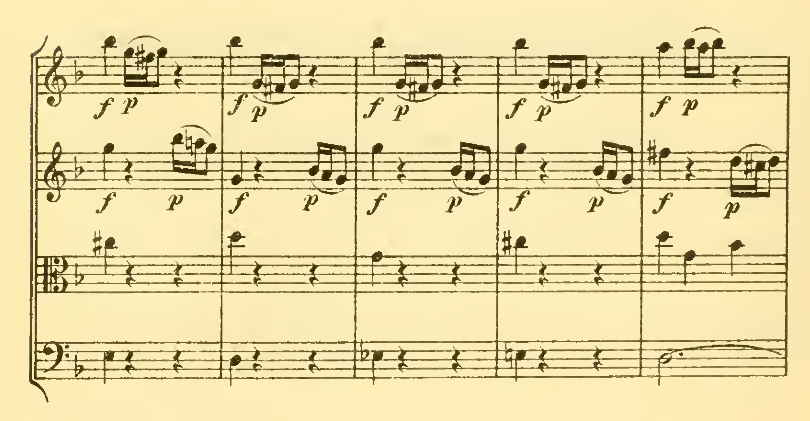

con h.
f
f
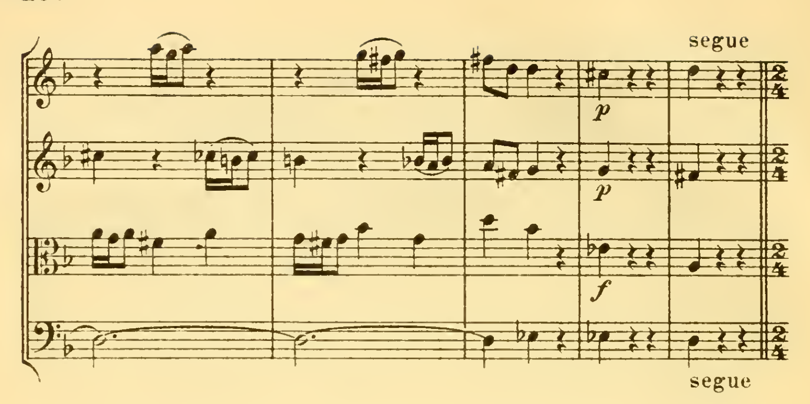


Adagio.
sen.h.
f p
f
f p
f
f
f p
f
f p
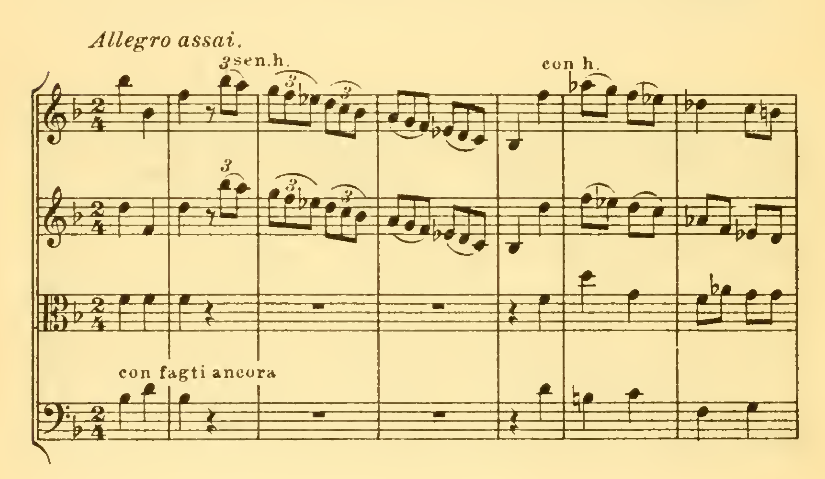



f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p
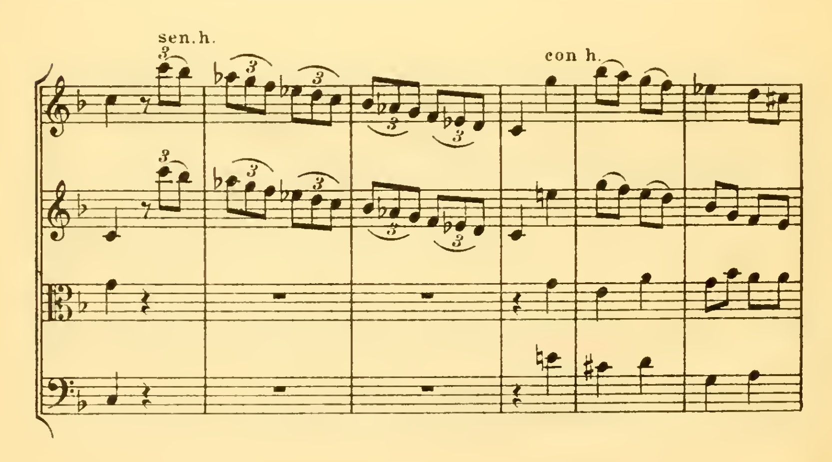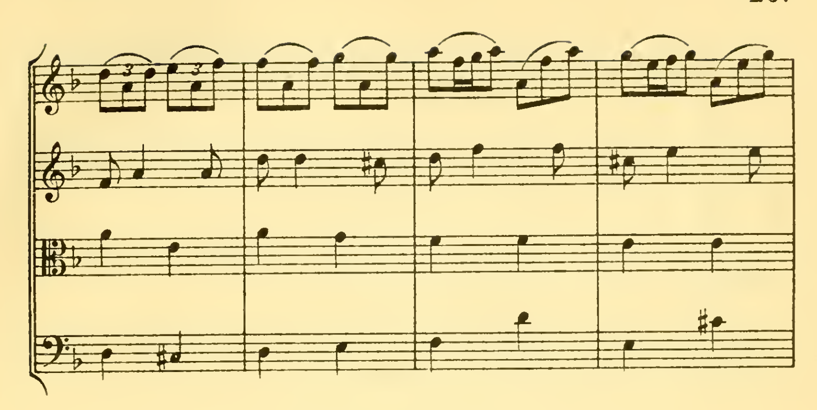



f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p
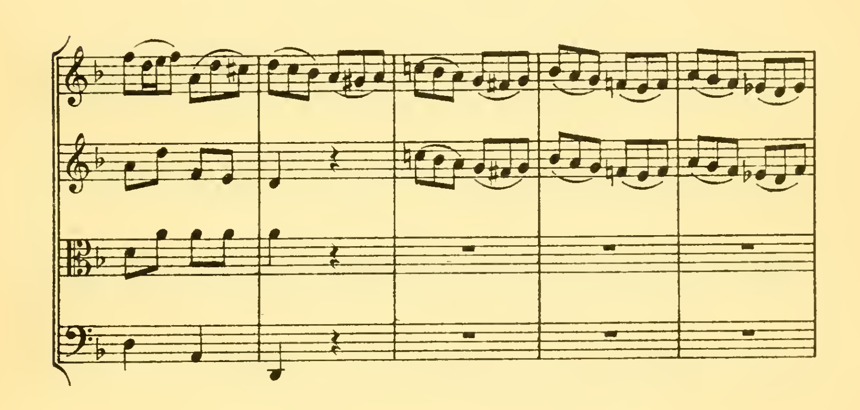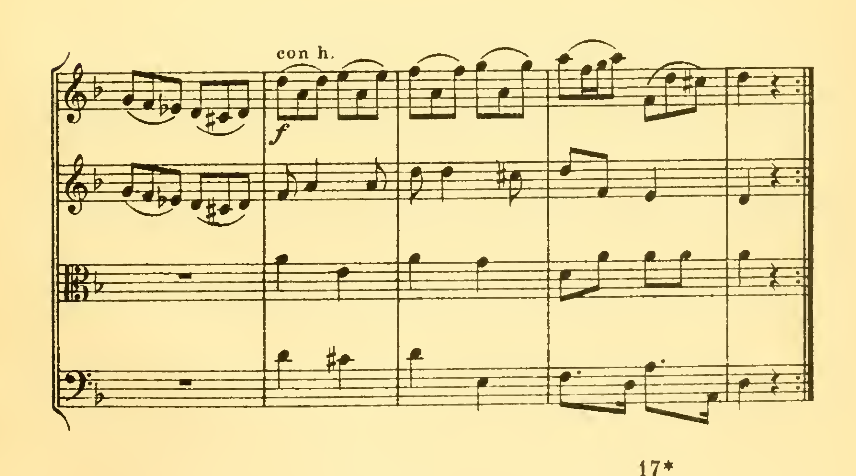



*Allegro assai.*
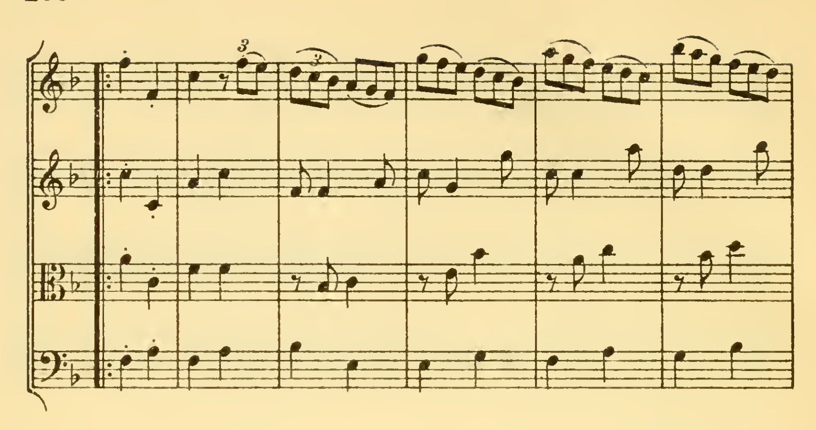




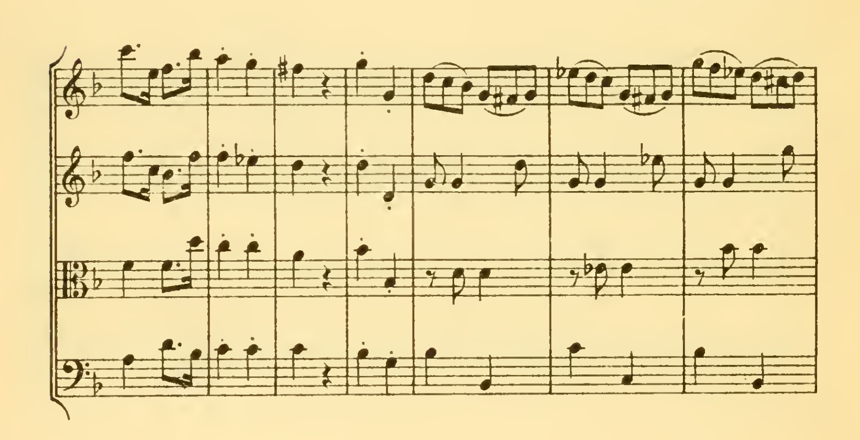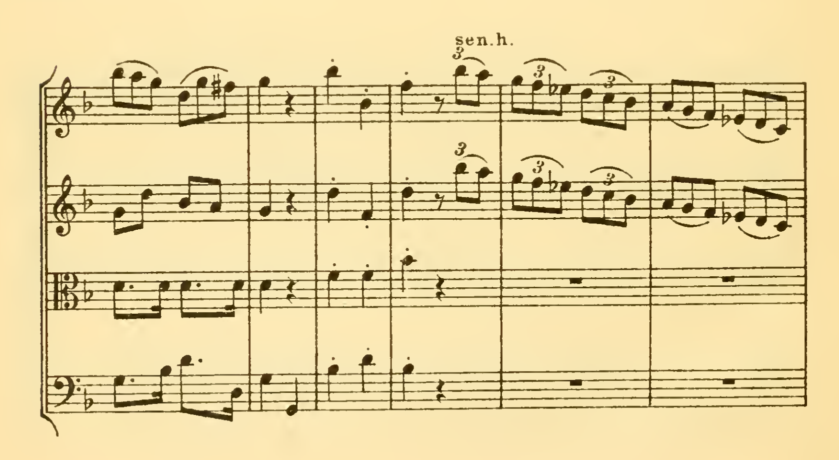




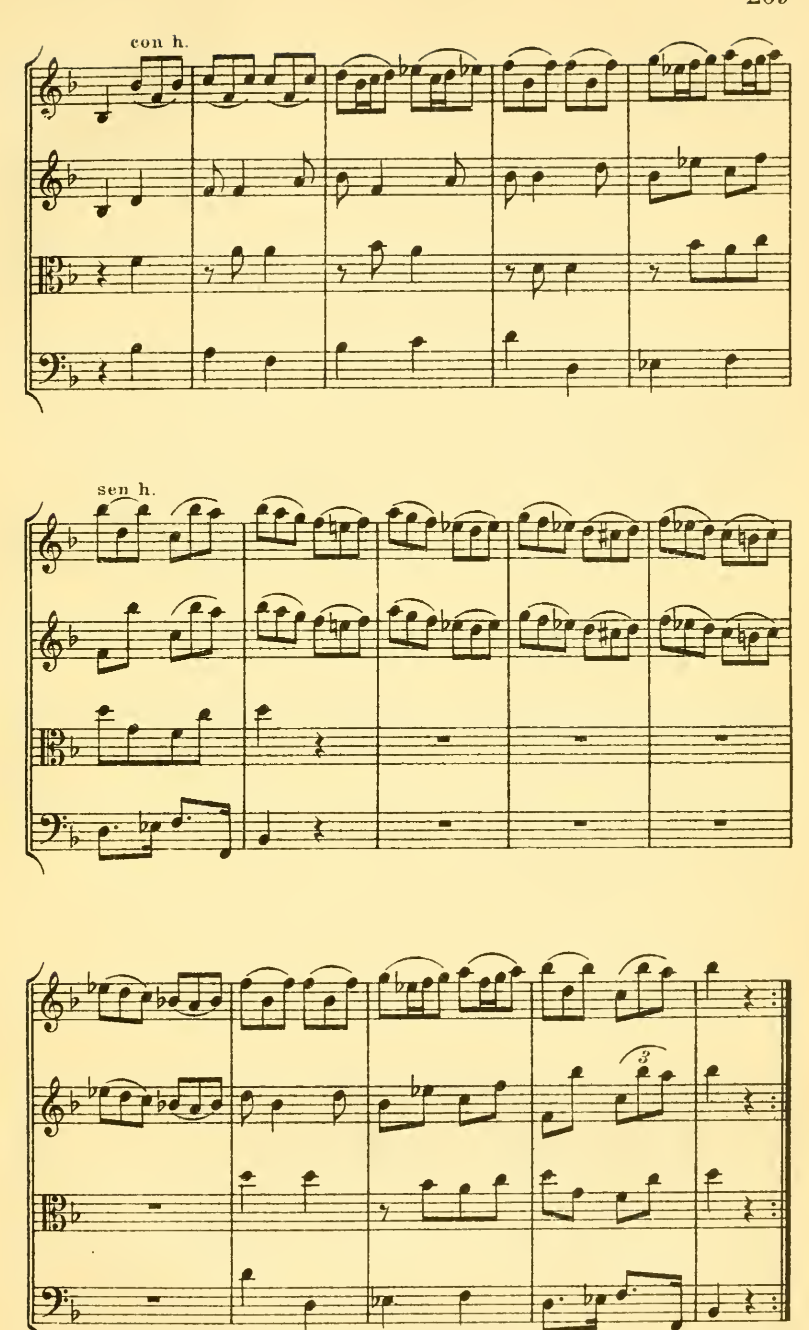


con h.
f






sen.h.


con h.
sen h.
3

# Namen- und Sachregister.












ML 1261 .B68
Botstiber, Hugo, 1875-1941.
Geschichte der ouvert ure
und der freien

